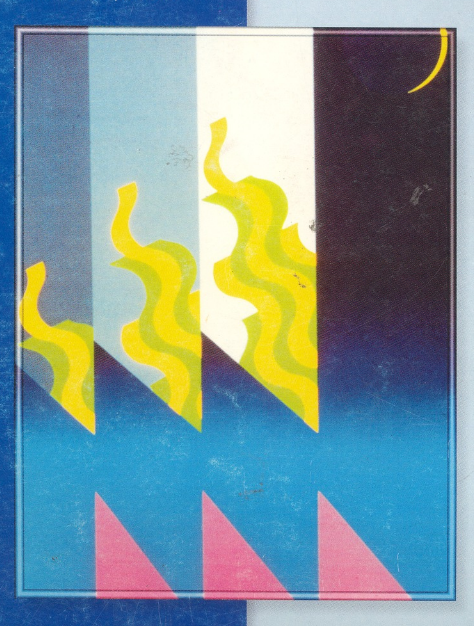


مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة
تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت
العدد 367/ فبراير - 2001



ملف العدد
عوالم روائية:

- د. نسيمة الغيث
- د. مصطفى الضبع
- د. حسين الصديق
- د. الرشيد بو شعير
- د. صلاح صالح
- د. زبيدة القاضي
- د. فؤاد المرعي
- عبدالعالي بوطيب
- حسن حميد
- ناصر ونوس
- مصطفى عطية جمعة





العدد/ 367 / فبراير 2001

مجلة أدبية ثقافية شهرية محكّمة تصدر

عن رابطة الأدباء في الكويت

ثمن العدد

الكويت: 500 فلس، البحرين: 750 فلسا، قطر: 8 ريالات، دولة الامارات العربية المتحدة: 8 دراهم، سلطنة عمان: ريال واحد، السعودية: 8 ريالات، الأردن: دينار واحد، سورية: 50 ليرة، مصر: 3 جنيهات، المغرب 10 دراهم.

الاشتراك السنوي

للأفراد في الكويت 10 دنانير.
للأفراد في الخارج 15 ديناراً أو ما يعادلها.
للمؤسسات والوزارات في الداخل 20 ديناراً كويتياً.
للمؤسسات والوزارات خارج الكويت 25 ديناراً كويتياً أو ما يعادلها.

المراسلات

رئيس تحرير مجلة البيان ص.ب 34043 العديلية - الكويت الرمز البريدي 73251 - هاتف المجلة: 2518286 - هاتف الرابطة: 2518282 / 2510602 - فاكس: 2510603

موقع رابطة الأدباء على الإنترنت

WWW.KuwaitWriters. Net

البريد الإلكتروني

Kwtwriters@ hot mail.com

قواعد النشر في مجلة «البيان»:

مجلة «البيان» مجلة أدبية ثقافية محكّمة، تصدر عن رابطة الأدباء في الكويت، وتعنى بنشر الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات الأصيلة في مجالات الآداب والعلوم الإنسانية، ويتم النشر فيها وفق القواعد التالية:

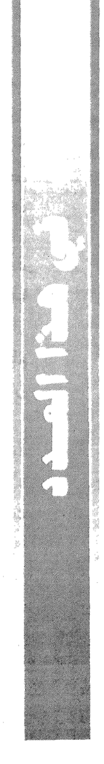
1 - أن تكون المادة خاصة بمجلة البيان وغير منشورة أو مرسلة إلى جهة أخرى.
2 - المواد المرسلة تكون مطبوعة على الآلة الكاتبة ومدققة لغويا ومرفقة بالأصل إذا كانت مترجمة.
3 - الأعمال الإبداعية والبحوث والدراسات تحال إلى مختصين ومحكمين للبت في صلاحيتها.
4 - موافاة المجلة بالسيرة الذاتية للكاتب مشتملة على الاسم الثلاثي والعنوان ورقم الهاتف.
5 - المواد المنشورة تعبّر عن آراء أصحابها فقط.

LITERARY JOURNAL ISSUED
BY KUWAIT WRITERS ASSOCIATION
(367) Fabruary 2001



Al Bayan

**Correspondence
Should Be Addressed To:
The Editor:
Al Bayan Journal
P.O. Box: 34043 Audilyia -kuwait
Code: 73251 - Fax: 2510603
Tel: (Journal) 2518286 - 2518282-2510602**



■ **ملف العدد / عوالم روائية:**

■ **الشعر:**

أصوات جديدة:

■ **قراءات:**

■ **عواصم ثقافية:**

ما بين الاستقلال والتحرير

• د. خالد عبداللطيف رمضان

تحتفل الكويت خلال هذا الشهر بالذكرى الأربعين للاستقلال والعاشرة للتحرير، وهي مناسبة لوقفة مع النفس لمراجعة المواقف والسياسات، تبعا للمتغيرات التي شهدتها المنطقة العربية، خلال هذه الفترة المائجة بالأحداث الجسام، وقد طال الكويت منها الكثير، ابتداء من الاعتداءات المتكررة على المصالح الكويتية، التي اشتدت خلال السبعينيات والثمانينيات، ومحاولة الاعتداء على القيادة الكويتية، واختطاف العديد من الطائرات الكويتية.

وأثناء الحرب الإيرانية العراقية، نالت الكويت نصيبها من آثار هذه الحرب. وما كادت تضع أوزارها حتى تحول الجار الحليف ناحية الجنوب، محاولا التهام جارته الصغرى، بعد كل ما قدمت له من دعم ومساندة ومؤازرة.

وكان ما كان من قتل وتمثيل وتشريد وتخريب طال مختلف مرافق البلاد ومنافعها، إلى أن هب العالم لنجدة الكويت وإنقاذها من هذه الهجمة البربرية، وتحررت في السادس والعشرين من فبراير عام 1991. وأصبح هذا اليوم بداية تاريخ جديد لهذا الوطن الذي غُيِّبَ عن العالم مدة سبعة شهور، ووضع شعبه أسوة بالشعب العراقي داخل سجن كبير خلف أسوار حديدية، حيث تنقطع الأخبار، وتغيب المعلومات وتعدم كل وسيلة اتصال.

ترى هل استوعبنا الدروس ؟!..

لماذا يحدث لنا ما يحدث رغم يدنا الممدودة للأشقاء قبل الأصدقاء، ورغم ما نقدمه لإخوتنا ليس من قبيل المنة وإنما من قبيل الشعور بالواجب تجاه الأشقاء.

فالمشروعات الإنتاجية والتنموية التي تمولها الكويت منتشرة في معظم الأقطار العربية، ومساهمتها في إنشاء المؤسسات التعليمية والأكاديمية والصحية معروفة للقاصي والداني.

وأهم من هذا وذاك، الدور الثقافي الذي اضطلعت به الكويت منذ الخمسينيات من القرن العشرين، فقد كرست نفسها لخدمة العمل الثقافي العربي عبر إصدارات رصينة، ومشروعات من الوزن الثقيل دون أن تحاول تجييرها للمصالح السياسية. ورغم ذلك كان القطاع الثقافي الكويتي أول المتضررين من غزو العراق للكويت، حيث دمرت معظم المرافق الثقافية وسلبت محتوياتها، وأتلفت الإصدارات الثقافية المخزّنة، حيث تحولت إلى وقود لتدفئة جنود الاحتلال، مثلما تحولت الآلات الموسيقية للمعهد العالي للفنون الموسيقية إلى وقود لصنع الشاي.

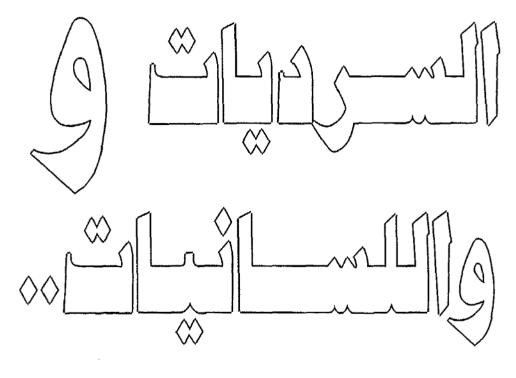
لمذا يدمَّر القطاع الثقافي وهو المجند لخدمة الثقافة العربية؟

سؤال لا يجد إجابة، سوى أن نيران الحقد تأكل كل شيء دون تمييز.

علينا أن نلتفت إلى الوراء ليس من أجل أن نكون رهينة أحداث الماضي، ولكن لكي نتأمل ونستخلص العبر حتى نستدل على الطريق الصحيح، الذي يجعلنا نتعاون مع أشقائنا وفق مصالح متبادلة، تعزز ما بيننا من صلات، وتغسل النفوس من مشاعر الحقد والحسد، وتضعنا جميعا في خندق واحد تجاه أعداء الأمة المتربصين بها، وتحديات العصر التي لا ترحم المتخلفين عن ركب الحضارة والتقدم.

عدد الرواية





أيـة عـلاقـة؟

• **عبدالعالي بوطيب**
كلية الآداب - مكناس - المغرب

إذا كان الحديث عن خصوصيات الأجناس الأدبية، بشكل عام مهمة صعبة ودقيقة، فإن الأمر يزداد صعوبة وتعقيدا حين يتعلق الموضوع أساسا بدراسة الجنس الروائي، نظرا لأنه الجنس الأدبي الوحيد، من بين كافة الأجناس الأدبية الأخرى الأكثر جدة وتجددا في الوقت ذاته، مما دفع بعض المنظرين، كباختين مثلا، لمقارنة دراسته بدراسة «اللغات الحية» من

حيث المشاكل التي يطرحها، مقابل تشبيهه دراسة الأجناس الأخرى الكلاسيكية، بدراسة «اللغات الميتة».

فإذا كانت الأجناس الأدبية الكبرى المعروفة المشار إليها سابقا (الملحمة، والتراجيديا، والكوميديا) قد اكتملت معالمها واتضحت خطوطها العريضة، مما مكن المنظرين والأدباء، على حد سواء، من تكوين تصورات واضحة ومكتملة عنها. تمثلت في كثرة الكتب التي تناولتها بالتحديد. فإن الأمر على خلاف ذلك تماما فيما يخص الرواية، فهي بالإضافة إلى كونها لم تكتمل بعد، فإنها توجد في حالة تجدد وتطور دائمين، كما لاحظ ذلك باختين: (إن الرواية على خلاف الأنواع الأخرى، لا تمتلك قوانين خاصة، وما هو فعال تاريخيا، يتشكل من عدة نماذج روائية، وليس من القواعد الروائية بحد ذاتها).(1)

وغياب القواعد هذا، يعتبر من أولى الصعوبات التي تواجه كل باحث يود الخوض في هذا المجال، يقول بيرنار فاليط B. Valette: (مهمة النقاد والمنظرين أصبحت أكثر صعوبة أيضا، لغياب القواعد التي على الروائيين اتباعها أو خرقها، فعوض مذاهب كونية، لا توجد إلا تقاليد، وهي أيضا تختلف تبعا لتقلبات التقاليد الأدبية).(2)

غير أنه إذا كانت مسألة غياب القواعد تشكل عائقا في وجه دارسي الأعمال الروائية، نقادا ومؤرخين، فإنها تشكل، بالمقابل، عنصر إغراء وتشجيع بالنسبة للكتاب والمبدعين، الذين أصبحوا يشعرون وهم يمارسون الكتابة الروائية، أنهم أكثر تحررا من كل القيود المتواضع عليها، التي من شأنها عرقلة رغبتهم في التعبير عما يحسونه، ولم لا! (والرواية هي الجنس الأدبي الذي يرفض، قبل كل شيء، القواعد والمذاهب الاستتيقية، والحدود التصنيفية، ورهبة النقاد الذين يسعون لإقامة نظرية أدبية، إنه، - جنس أدبي - يستهوي الكتاب بالحرية التي يمنحها لهم)(3) لدرجة وصفه معها الناقد ميشيل رايمون بـ (جنس بلا قانون)(4)، من هنا يمكن تصور حجم الصعوبات التي تعترض الباحث، وهو يواجه جنسا أدبيا على هذه الدرجة من التنوع والليونة، الأمر الذي انعكست آثاره «السلبية» بشكل واضح على نوعية الدراسات والأبحاث التي شملت هذا اللون التعبيري على مر العصور.

وهكذا وعوض أن تواجه هذه الدراسات إشكالية هذا الجنس الأدبي في ذاته، محاولة استخلاص خصوصياته الإبداعية التي تجعل منه جنسا أدبيا متميزا عن الأجناس الأدبية الأخرى، سيرا مع الرأي القائل، إن: (مفهومنا عن النوع ينبغي أن يتكئ على الجانب الشكلي)(5) كما يقول صاحبا كتاب «نظرية الأدب»، أقول عوض ذلك، أصبحنا أمام دراسات تتستر عن هذا العجز المنهجي في مواجهة جوهر الإشكال، إما بمقارنة الرواية بأجناس أدبية مشابهة لها، وإما بالتحول للتاريخ الأدبي قصد ربط الرواية بالأجناس الأدبية السابقة عنها، والتي تعتبر الرواية امتدادا متطورا لها. كما تنبه لذلك B. Valette: (إن محاولات

تعريف الرواية، رغم أنها من الكثرة والتنوع بالقدر الذي هي عليه، فإنها تصنف عمليا، جميعها في خطوتين إثنتين:

- إما أن تقابل الرواية بأجناس أدبية أخرى مجاورة (أقصوصة، حكاية، سيرة ذاتية أو تاريخية..).

- أو تستعرض التطور التاريخي لنشوء الرواية..)(6)

وبذلك يمكن القول، إن المحاولات التنظيرية الأولى التي تناولت الرواية تبقى مع ذلك دراسات تندرج في مجال تاريخ الأدب، أو سوسيولوجيا الأدب، أكثر منها دراسات تدخل في إطار محاولة استخلاص خصوصيات هذا الجنس الأدبي، بالتعامل معه، في ذاته ولذاته، كشكل تعبيري متميز عن غيره من الأجناس الأخرى. إلى أن جاء الشكلانيون الروس، أوائل هذا القرن، فحققوا، باعتراف الجميع، ما يمكن أن نسميه حسب باشلار بـ «القطيعة الابستمولوجية» مع التصورات الأدبية السابقة، وذلك بدعوتهم للاهتمام بدراسة ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا، ولا شيء غير ذلك، يقول ياكبسون Jakobson: (إن موضوع علم الأدب، ليس هو الأدب، وإنما الأدبية، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا)(7).

وبذلك وضعوا حدا للوضعية الشاذة السابقة التي كان عليها الأدب باعتباره (أرضا لا مالك لها)(8) على حد تعبير بنسلوفسكي. فما هي نتائج هذا التحول الإجرائي والمنهجي على الدراسة الأدبية بشكل عام، ودراسة النصوص السردية والروائية منها على الخصوص؟

إذا كنا قد قلنا سابقا إن الشكلانيين الروس قاموا بما يشبه القطيعة الابستمولوجية في مجال الدراسة الأدبية، فذلك ليس من قبيل المبالغة، ويكفي لإبراز ذلك أن نورد مبدأين اثنين من المبادئ الهامة التي ارتكزوا عليها في بناء تصورهم لكيف ينبغي أن يكون التعامل مع النصوص الأدبية، الأول: (هو وضع العمل الأدبي في مركز اهتمامهم، رافضين المقاربات السيكولوجية أو الفلسفية أو السوسيولوجية التي كانت في ذلك الوقت تسيير النقد الأدبي الروسي)(9). أما الثاني فقد لخصه فشلوفسكي في عنوان إحدى مقالاته «الفن كنسق»: (فعن طريق رفضهم كل صوفية لا يمكن إلا أن تحجب فعل الخلق، والعمل الأدبي ذاته، حاول الشكلانيون وصف صنعة هذا الأخير بمصطلحات تقنية)(10)، وهو ما انعكس بشكل إيجابي على الدرس الأدبي عامة، وأدى فيما بعد إلى خلق الاتجاهات اللسانية في تحليل النصوص الأدبية. وهكذا أصبحنا نسمع بين الفينة والأخرى، نداءات تصدر عن نقاد ومنظرين يحاولون فيها وضع حدود واضحة للنص الأدبي، باعتباره بنية مستقلة ومكتفية بذاتها، بعيدا عن كل ما هو خارج - نصي (Extra - Texte) الواقع مثلا، مما يمكن أن تكون له انعكاسات سلبية على الدراسة الأدبية: (إن الأدب قبل كل شيء - محاكاة - للحياة كما هي، وللحياة الاجتماعية بشكل خاص، غير أن الأدب ليس بديلا عن علم الاجتماع أو

السياسة، وهو يمتلك هدفه وتبريره الخاصين به)(11) بل هناك من ذهب إلى ما هو أبعد، فنادى بضرورة قطع الصلة بين النص والمؤلف، كخطوة ضرورية أولى في سبيل إقامة صرح علم الأدب: (فالعديد من الباحثين أكدوا خلال العشرين سنة الأخيرة، بأنه من غير المكن الوصول لدراسة علمية للظواهر الأدبية إلا بشرط عدم طرح مسألة المؤلف، فهي بالفعل غريبة جذريا عن الفكر العلمي)(12).

كل هذه التحولات كانت نتيجة مباشرة، كما أشرنا، للخطوة التي دشنها وقادها الشكلانيون الروس، والتي عمت أصداؤها لتشمل دراسة النصوص الحكائية، موضوع بحثنا هذا، ويكفي لإدراك ذلك التذكير بقيمة العمل الطلائعي الذي أنجزه الباحث الروسي ف.بروب V. Propp في كتابه «مورفولوجية الحكاية الشعبية الروسية» بوصفه أحد أفراد هذه الجماعة، والآفاق التي فتحها مشروعه في وجه دارسي هذا اللون التعبيري على الخصوص، وهي المساهمة التي ما فتئ الباحثون يشيدون بها حتى الآن: (على أن المساهمة المركزية لبروب في مجال البحث الأدبي لا تتلخص في اكتشافه نموذجا عاما لتفسير القصص، وإنما في الأفق الذي أصبح ملموسا بعده، فلقد انفتح الطريق فجأة أمام بحث مستقل في المحكي، يعتمد على وحداته الصغرى، وأصبح ذلك برهانا ساطعا على إمكانية استقلال علم الأدب، ذلك الحلم الذي خامر الشكلانيين الروس في أوائل هذا القرن ولازال يشغل بال الإنشائيين المعاصرين)(13).

وهكذا وبفضل أعمال بروب وجماعة الشكلانيين الروس، أصبحت النصوص الحكائية اللامتناهية (infini)(14) حسب تعبير بارت R. Barthes لا تشكل عائقا في وجه الدارس، نظرا لأن أمرها لا يخرج عن إطار احتمالين اثنين:

* الأول ينطلق من الرأي القائل إن المحكي عبارة عن نقل لحوادث، لا يمكن الحديث عنه دون إرجاعه لعبقرية وقدرة الراوي (Le conteur) الكاتب، وهو رأي يسعى كما هو واضح لإعطاء تفسيرات أسطورية، تقوم أساسا على اعتبار (صدفوي aleatoire)(15) معقد جدا، بعيدا عن كل معيار علمي موضوعي.

* بينما ينطلق الثاني من الفرضية القائلة إن كل محكي إلا وله قواعد بنيوية مشتركة توحده بباقي القصص الأخرى، بحيث لا أحد يمكنه إنتاج قصة دون الاعتماد على نسق ضمني من الوحدات والقواعد.

على أننا إذا كنا مقتنعين بوجاهة الاحتمال الثاني، فإن المشكل الذي يفرض نفسه في هذه الحالة هو: أين وكيف ينبغي البحث عن هذه البنية أو القواعد المشتركة التي يمكن أن نرجع إليها كل هذا الركام الهائل واللامتناهي من النصوص الحكائية؟

قد يبدو الجواب عن هذا السؤال للبعض سهلا، وقد يذهب البعض إلى ما هو أبعد، فيطعن في مشروعية وصلاحية طرحه من الأساس، مادام متيقنا من أن البحث عن هذه البنية يجب أن ينطلق طبعا من المحكي في ذاته دون سواه، غير أن المجيب في

هذه الحالة ينسى، أو يتناسى، إننا لسنا أمام حكاية واحدة، وإنما أمام عدد لا حصر له من الحكايات، فكيف يمكن تجاوز ذلك؟ وبالتالي الحصول على ما نسعى إليه، وهو البنية السردية المشتركة والموحدة بين جميع هذه الحكايات المتناثرة هنا أو هناك عبر الزمان والمكان؟

إن هذا التساؤل يدفعنا في العمق لممارسة عملية اختيار حاسمة وضرورية بين منهجين متناقضين لتجاوز الإشكال:

* الأول هو المنهج الاستقرائي (La methode inductive)(16) الذي يستوجب التعامل مع جميع الحكايات الواحدة تلو الأخرى، متناسيا أننا نتعامل مع متن ضخم من جهة، ومتنام مع مرور الزمن من جهة أخرى.

* والثاني منهج إسقاطي (La methode deductive)(17) ينطلق من نموذج تقريبي مسبق، يحاول، بعد ذلك، تشذيبه، في محاولة لجعله مطابقا، دائما، للحكايات الخاصة التي تواجهنا، تماما كما فعلت اللسانيات في دراستها للغات.

فأيهما نختار؟ أو بتعبير أصح، أيهما أسعف إجرائيا من الآخر؟ لعل التعليق الذي أورده بارت Barthes بخصوص أنصار ودعاة المنهج يعفينا من التفكير في الجواب عن هذا السؤال، ويعكس ضمنيا موقفنا من هذا الاختيار، يقول: (فهم يطالبون بإقدام أن نطبق على المحكي منهجا استقرائيا محضا، وأن نبدأ بدراسة مجموع حكايات كل نوع، كل حقبة، وكل مجتمع، لننتقل بعد ذلك لرسم نموذج عام، إن هذه النظرة وهمية على حسن نيتها، فاللسانيات ذاتها التي ليس عليها أن توثق سوى لثلاثة آلاف لغة فقط لم تصل لذلك، وبحكمة اكتفت بأن تكون إسقاطية، ومنذ ذلك اليوم تمكنت من تأسيس نفسها حقا، وتقدمت بخطى عملاقة، متمكنة أيضا من تصور حالات لم يتم بعد اكتشافها، فماذا يمكن القول عن التحليل السردي الذي يوجد في مواجهة ملايين النصوص؟ إنه محكوم بالقوة على اتباع المسطرة الإسقاطية، إنه مجبر على نموذج افتراضي للوصف أولا (يسميه اللسانيون الأمريكيون بـ«نظرية» (theorie)، ثم الانحدار بعد ذلك شيئا فشيئا، انطلاقا من هذا النموذج نحو الأصناف (Les especes) التي تشاركه وتخالفه في نفس الوقت، فعلى مستوى هذه المطابقات وحدها، ومن هذه الانزياحات التي سيصادفها، نتمكن، إذن، من إقامة أداة فريدة لوصف تعددية الحكايات وتنوعها التاريخي، الجغرافي، والثقافي، فلوصف وتصنيف لانهائية الحكايات، يجب، إذن، وضع نظرية (Theorie) بالمعنى التداولي الذي أتينا على ذكره)(18).

وهكذا يتضح أن الخطوة الأولى التي يجب الانكباب على دراستها حسب بارت Barthes تتمثل في وضع الخطوط الرئيسية لهذا النموذج/النظرية ذي الطابع المجرد، قبل أي شيء آخر، ولتسهيل ذلك يقترح علينا الاستعانة باللسانيات، مادام بإمكانها تزويدنا بما يلزم من مصطلحات ومفاهيم من جهة،

ولكونها من جهة ثانية، تتخذ، كالأدب، من اللغة موضوعا ومادة لها، أو لم يميز أرسطو في كتابه «فن الشعر» الأدب عن باقي الفنون الأخرى كالموسيقى والنحت، بكونه يتخذ اللغة وسيلة للمحاكاة خلافا للفنين الآخرين اللذين يتخذان، على التوالي، من الصوت والصخر وسيلتهما لتحقيق ذلك.

على أنه إذا كان من المسلم به تقريبا، أن دراسة المحكي يجب أن تقوم على أساس لساني، نظرا للاعتبارات السالف ذكرها، فإن هناك مع ذلك عائقا يحول دون تطبيق الباحث لذلك المبدأ. ويتمثل في الحدود القصوى الموضوعة للسانيات كعلم يختص بدراسة اللغة، إذ: (من المعروف أن اللسانيات تقف عند الجملة، وهي آخر وحدة تقدر أن لها الحق في الاهتمام بها)(١٩)، وبذلك يصبح المحكي خارج نطاق اختصاصها، مما يستوجب البحث عن لسانيات أخرى تدخل في اهتمامها ما أسقطته الأولى، وتعنى بالتالي بدراسة الخطاب بشكل عام، بما فيه طبعا الخطاب السردي موضوع حديثنا الحالي.

على أنه إذا كانت اللسانيات الجديدة المختصة بدراسة الخطاب لم تؤسس بعد، فإنها بالرغم من ذلك توجد بشكل افتراضي ضمني على الأقل من قبل اللسانيين أنفسهم، باعتبارها فرعا معرفيا ينبغي إيجاده، إن لم نقل إنه موجود بالقوة بحكم العلاقة القائمة بين الجملة موضوع اهتمام اللسانيات «القديمة» والخطاب موضوع اهتمام اللسانيات «الجديدة» والمتمثلة في كونهما معا يتشكلان من اللغة. صحيح أن بين القصة كخطاب والجملة توجد، رغم ذلك، اختلافات أساسية، أبسطها ما عبر عنه بارت نفسه حين قال: (بنيويا القصة مساهمة للجملة، إلا أنها لا يمكن أن تختزل لمجموعة من الجمل)(20). وهو نفس الرأي تقريبا الذي أبرزه بشكل آخر الباحث السيميائي الفرنسي كريماس Greimas في معرض مقارنته بين النص السردي والجملة، في المقدمة الهامة التي وضعها لكتاب كورتيس courtes' «مدخل لسيميائية الخطاب السردي» حيث قال: (الخطاب على عكس الجملة المعزولة يملك ذاكرة (une memoire) (٢١).

غير أن هذا مع ذلك ينبغي ألا ينسينا ما يمكن أن يوجد بينهما من روابط وتماثلات تسمح للدارسين باتخاذ الجملة بمصطلحاتها ومفاهيمها وقواعدها التركيبية، قاعدة وخطوة تمهيدية أساسية أولى في مشروع اللسانيات «الجديدة» وبالتالي فتح آفاق واسعة لتحليل الخطاب، خصوصا، ونحن نعلم أن هناك تنظيما شكليا واحدا يؤطر جميع الأنساق السيميائية على اختلاف أصنافها وأحجامها، وهو ما يسمح بافتراض:

(بأن الخطاب يصبح - جملة - كبيرة (حيث الوحدات لن تكون بالضرورة جملا)، مثلما أن الجملة، عن طريق تميزات معينة، تصبح - خطابا - صغيرا) (22).

انطلاقا من هذه الفرضية - المشروعة - للعلاقة بين الجملة والخطاب، واعتبارا كذلك للعلاقة

القائمة بين الخطاب والمحكي يمكننا استخلاص فرضية أخرى مفادها أن: (القصة جملة كبيرة) (23). وهو ما يسمح لنا بتمرير كل ما يتعلق بلسانيات الجملة «الصغيرة»، من مفاهيم وأدوات إجرائية، للجملة «الكبيرة» (المحكي/ الخطاب)، وبذلك تحل إشكالية إيجاد نحو (Gram-maire) للمحكي، على شاكلة ما هو موجود بالنسبة للجملة، من جهة، وتوطد علاقة الأدب بمادة اشتغاله اللغة، من جهة أخرى، وهذا ما حاول بارت Barthesالتأكيد عليه حين قال: 0قد نجد بالفعل في المحكي بتضخيمات وتحويلات تناسب حجمه المستويات الأساسية للفعل: الأزمنة، المظاهر، الصيغ، والضمائر) (24).

بعد هذا التمهيد الذي حاولنا من خلاله إبراز التحولات الأساسية التي عرفها مسار البحث في النص الحكائي عبر مراحله التاريخية المختلفة، يمكننا الآن التساؤل عما استفاده التحليل الحكائي من ارتباطه باللسانيات؟

إن أول ما منحته اللسانيات للتحليل البنيوي للمحكي هو المفهوم الإجرائي الحاسم والأساسي القائم على أن أهم خطوة تحدد فهمنا لأي نسق أو بنية، هو معرفتنا بكيفية تنظيم عناصره، وكذا نوعية العلاقات القائمة فيما بينها، إذ بدون ذلك لا يمكن بأي حال من الأحوال تفكيكه ولااستخراج معناه، الأمر الذي يسمح لنا مبدئيا بتغيير تصورنا المبسط للمحكي كمجموع جمل فحسب بنسق معقد من العناصر المتداخلة، يجب فك الارتباط فيما بينها اعتمادا على المفهوم اللساني المتمثل في «مستويات الوصف» (Les niveaux de description)، بحيث أنه إذا كانت الجملة، مثلا توصف لسانيا على مستويات متعددة (المستوى الصوتي، المعجمي التركيبي، والسياقي التداولي الخ...)

وتقيم فيما بينها ما يسميه بارت Barthes بعلاقة تراتبية (un rapport hierarchique) يتجلى ذلك بشكل واضح في كون المستويات السابقة للجملة بالرغم من أن كلا منها يتوفر على عناصره الخاصة التي تستوجب وصفا خاصا بها، في استقلال تام عن باقي عناصر المستويات الأخرى، إلا أنه، مع ذلك، لا يمكن لأي مستوى وحده خلق المعنى، بالإضافة إلى كونه لايكتسب معناه الخاص إلا عبر إدماجه في مستوى أعلى منه: (كل وحدة تنتمي لمستوى معين، لا تكتسب معنى، إلا عندما تتمكن من الاندماج في مستوى أعلى، فالفونيم رغم أنه موصوف في ذاته، فهو لايعني شيئا، ولايشارك في المعنى إلا مدمجا في كلمة. والكلمة نفسها يجب دمجها في الجملة، إن نظرية المستويات (كما أعلن عنها بنفنيست Benveniste) تمنح صنفين إثنين من العلاقات، توزيعية (distribution-nelles): (إذا كانت العلاقات متوضعة على نفس المستوى)، واندماجية (in-tegratives): (إذا كان التداخل من مستوى لآخر) وينتج عن هذا أن العلاقات التوزيعية لاتكفي لإدراك المعنى، فللقيام بتحليل بنيوي، يجب إذن أولا تمييز العديد من المستويات، ووضع هذه المستويات ضمن منظور

تراتبي (اندماجي/ integratoire) وهي نفس القناعة تقريبا التي انتهى إليها أغلب، إن لم نقل كل واضعي نظرية السرد الغربيين، على اختلاف مشاربهم وتنوع المصطلحات التي استعملوها للتعبير عنها، وهكذا فإذا ما أخذنا تودوروف Todorov، على سبيل المثال، سنرى أنه يحدد مستويات دراسة المحكي في العناصر التالية: (أقترح الاشتغال على مستويين كبيرين إثنين: قابلين بدورهما للتقسيم: الحكاية -L'his toire) وتتكون من منطلق للأعمال (une logique des actions) ومن تركيب للشخصيات والخطاب (Le discoure) ويتضمن الأزمنة، المظاهر، والصيغ المتعلقة بالحكي) (26). الأمر الذي يدفعنا مبدئيا للقول، بأن قراءة المحكي وفهمه لاتعني، بأي حال من الأحوال، الانتقال من كلمة لأخرى على المستوى الأفقي، فقط، وإنما هي بالإضافة لذلك انتقال عمودي بين المستويات أيضا.

على أن ما يدعم مصداقية هذا التمييز في المحكي بين الحكاية والخطاب، ما نراه في الغالب من إمكانيات لاحصر لها للتعبير عن الحكاية الواحدة، كموضوع للحكي بوسائل تعبيرية مختلفة ومتنوعة، دون أن يوثر ذلك في شيء على الحكاية/ المادة التي تظل محافظة في جميع الحالات على جوهرها، فالحكاية: (يمكن أن تحكى بأل طريقة، وبوسائل تقنية جد مختلفة، وبمواد متنوعة. فالمحكي ذاته يمكن أن يتخذ موضوع لوحة، فيلم أو أفلام أو أيضا وكما هو الأمر الآن موضوع رواية... وبكلمة واحدة، التمظهرات يمكن أن تتنوع، غير أن المحكي ما فوق اللساني (translinguistique) يظل منطقيا سابقا، وله الحق في تجليه الخاص)(27)، وهو ما أكده أيضا كلود بريمون C. Bremond بقوله: (بنية القصة مستقلة عن التقنيات التي تتولى تأديتها، إذ يسهل نقلها من واحدة إلى أخرى، دون أن تفقد شيئا من خصائصها الجوهرية، موضوع الأقصوصة يمكن أن يستخدم كعرض موجز للباليه، وموضوع الرواية يمكن أن ينقل إلى المسرح أو الشاشة، ويمكننا أن نقص فيلما على من لم يشاهده، هناك كلمات نقرأها، وصور نراها، وحركات نفسر معناها، ولكن خلال ذلك كله قصة نتابعها، ولعلها القصة نفسها)(28). إلا أنه إذا كان واضعو نظرية السرد قد اتفقوا بالشكل الذي حاولنا إبراز مظاهره، على ضرورة تقسيم المحكي لمستويات محددة، فإنهم مقابل ذلك اختلفوا في المصطلحات التي وظفوها للتعبير عن ذلك*.

ومع ذلك، وكيفما كانت التسميات التي أطلقها المنظرون للتدليل على هذين المستويين، فمن الواجب التذكير بمسألة أساسية تتمثل في الطبيعة الإجرائية لهذا التصنيف، بحيث لا ينبغي أن يؤخذ على أساس كونه حقيقة فعلية قائمة على مستوى الواقع، ذلك أنه وكما قال أحد المنظرين مؤكدا على متانة العلاقة الموجودة بين هذين المستويين: (السرد والحكاية المخيلة مفهومان متلازمان، فلا قصة متخيلة بدون سرد، ولا سرد بدون قصة متخيلة)(29).

قائمة الإحالات الواردة في الدراسة

(1) ميخائيل باختين، الملحمة والرواية، ترجمة: د. جمال شحيد، سلسلة كتاب الفكر العربي، 3، معهد الإنماء العربي، الطبعة الأولى 1982، ص: 20.

(2) انظر B. Valette, Esthetique du roman moderne, ed. Nathan, P:8

(3) انظر B. Valette, Op. cit, p: 7

(4) انظر Michel Raimond, Le roman, Armond Colin, p: 19

(5) رونيه ويليك، وأستين وارين، نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي، مراجعة: د. حسام الخطيب، المؤسسة العربية للدراسات والطبع، الطبعة الثانية، 1981، ص: 244.

(6) انظر B. Valette, Op. cit, p: 5

(7) نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس: ترجمة إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، الطبعة الأولى 1982، ص: 35.

(8) نفس المرجع السابق، ص: 35.

(9) نفس المرجع السابق، ص: 16.

(10) نفس المرجع السابق، ص: 17.

(11) رونيه ويليك، وأوستين وارين، مرجع سابق، ص: 144.

(12) انظر R. Fayolle, La critique, Armond Colin, 1978, p: 206

(13) إبراهيم الخطيب: مقدمة ترجمة كتاب فلاديمير بوب: مورفولوجيه الخرافة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، 1986، ص: 11.

(14) انظر R. Barthes, Introduction a l'analyse structurale des recits, in l'analyse structurale du recit. communications 8, ed. Points, p: 7.

(15) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 8.

(16) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 8.

(17) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 8.

(18) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 8.

(19) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 9.

(20) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 10.

(21) انظر J. Courtes, introduction a la semiotique narrative et discursive, ed. : Hachette Universite, p: 19.

(22) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 9.

(23) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 10.

(24) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 10.

(25) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 11.

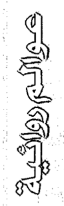
(26) انظر R. Barthes, in Op. cit. p: 11.

(27) انظر Jean Francois Halte - Andre petit Jeanm, Pratique du recit, CEDIC, Textes et non textes, p: 117/116

(28) جان ريكاردو: قضايا الرواية الجديدة، ترجمة: صياح جهيم، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ص: 121.

* نلاحظ بالإضافة للتسميات السابقة التي أشرنا إليها (حكاية/خطاب /Histoire (discours)، (ملفوظ/تلفظ /enonciation) و(سرد/تخييل /narration (enonce (fiction.

(29) انظر J. Francois Halte, A. Petit Jean, Op. cit. p: 89.



الـروايـة بـيـن الواقعية والحداثة *

● جيرمي هاوثورن
ترجمة: ناصر ونوس

إضافة إلى المصطلحات التي تشير إلى أنماط خاصة من الرواية هناك مصطلحان يشيران إلى شيء ما أوسع من نمط الرواية أو القصة القصيرة علينا أن نتأملهما: الواقعية والحداثة. وهذان المصطلحان لا يستعملان فقط في النقاش الذي يخص الأدب وإنما لهما في الأساس استخدام واسع جدا داخل ثقافة القرنين الماضيين.

إن كلا من المصطلحين يمكن أن يكون مستخدما للإشارة إلى حقبة تاريخية للأدب وأيضا للنماذج الأدبية العابرة للتاريخ trans - historical (رغم

(*) فصل من كتاب «مدخل لدراسة الرواية» تأليف جيرمي هاوثورن.

أن مصطلح الحداثة modernism لا ينسحب على الأدب المكتوب قبل السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر). في هذه الحالة فإن المشاكل التي ترافق استخدام هذين المصطلحين ليست مختلفة عن تلك المتعلقة باستخدام مصطلح «الرومانسية» المصطلح الآخر الذي يمكن أيضا استخدامه للدلالة على مرحلة أدبية محددة بدقة وأيضا للدلالة على نوع معين من الأدب. واستخدام «الرومانسية» هو أيضا مرتبط بدوره بحقيقة أنه غير مقتصر على الأدب الذي يشير إليه.

وكما أنه ليس كل الأدب المكتوب خلال المرحلة الرومانسية يمكن اعتباره رومانسيا، أيضا ليس كل الأدب الحديث هو حداثوي. علاوة على ذلك، وكما أن هناك جدالا حول ما يميز الرومانسية أو ما لا يميزها، أيضا ليست هناك أي وسيلة نتفق بوساطتها على العنصر الذي يؤسس للواقعية أو للحداثة في الرواية.

إن ذكر هذه المصاعب يمكن أن يكون طريقة لتجنب استخدام أي من المصطلحين لكن هذا الحل البسيط، لسوء الحظ، غير قابل للاستمرار. فتاريخ الرواية منهمك بقضية الواقعية التي لا يمكننا أن نتحدث عن الرواية دون التطرق إليها. علاوة على ذلك هناك عائلة من الميزات الجديدة يمكن إيجادها في أكثر الآداب والفنون حداثة من النادر أن تكون موضع خلاف، ومصطلح «الحداثة» يسمح لنا بعزل هذه الميزات والتمييز بين الخطوط المختلفة في الأساس لتطور الفن والأدب في القرن الحالي.

لقد رأينا خلال نقاشنا حول نشوء وتطور الرواية أن الجنس الأدبي مميز بما يمكن أن نسميه بـ«واقعيته الشكلانية». بكلمات أخرى إن ما يقدمه للقارئ هو من الكثير الذي يماثل ما هو مألوف بالنسبة لنا، العالم اليومي بطرق هامة، طرق لا علاقة لها بالرومانس، الرواية متوحدة مع الناس والأمكنة التي تبدو واقعا حتى ولو كانت متخيلة، بينما الرومانس مسكونة بالناس والأمكنة التي تبدو (وكانت تعني أنها تبدو) غير واقعية بطرق مهمة. وعلاوة على ذلك يمكننا أن نلاحظ أن «الواقعية» هي المصطلح الذي شعر عدد هائل من الروائيين بالحاجة إلى استخدامه في النقاش الذي يدور حول الرواية.

ببساطة يمكن القول إن شيئا ما - شخصية، حدث، موقع - هو «واقعي» إذا كان يحاكي نموذجا من الحياة اليومية. وتصبح المسألة أكثر تعقيدا، مع ذلك، عندما نتذكر روائيا ما يمكن أن يجعلنا نفكر جديا ونقديا بالعالم الواقعي عن طريق خلق الشخصيات والأحداث والمواقع التي تتشعب بطرق عديدة مما كنا سنتوقعه في الحياة اليومية - في «الواقع». نفكر كيف أن العديد من المصادفات المعتادة والأحداث الخارقة الموجودة في تلك الروايات التي توصف عادة بأنها روايات واقعية جدا؛ مثال على ذلك «منتصف المسير» (1871/2) لجورج اليوت أو «الجبل السحري» لتوماس مان.

لقد رأينا أن الرواية ظهرت بتعارض حاد قليلا مع الرومانس، وأكثر واقعية

من الرومانس الذي توجه به اهتمام قارئها نحو العالم الواقعي أكثر مما تقدم هروبا من هذا الواقع (وهذه حقيقة، متناقضة ظاهريا، حتى عندما تكون القراءة الواقعية للرواية هروبا مريحا من الهموم والمشاكل الملحة). لكن، وكما أشرت سابقا، يمكن لعناصر من الرومانس أن تكون مستخدمة لاكتشاف فهمنا للواقع: تأمل باستخدام سويفت للتفاصيل الفانتازية في رحلات غوليفر، بإشارة جيمس لما هو خارق للطبيعة في «دورة البرغي» (1898)، وباستخدام العوالم المتخيلة عند كتاب الخيال العلمي.

إن مصطلح «الواقعية» يدل ضمنيا في غالب الأحيان على أن الفنان (وأنا أكرر أن هذا لا يقتصر على الأديب) قد حاول أن يضمن أوسع وأكبر تغطية للحياة الاجتماعية في عمله، وعلى وجه الخصوص تلك التغطية التي وسعها لتشمل «الحياة الدنيا» وتجارب أولئك الناس الذين يعتبرهم فنانون آخرون لا يستحقون التجسيد الفني. حتى أن واقعية الرواية المبكرة كانت وثيقة الصلة بالعقل الشعبي وغالبا ما كانت منشغلة بحياة الجنس البشري الذي لم يدخل أبدا إلى الرومانس، بل أكثر من ذلك كان وضعه محظورا على شاعر القرن الثامن عشر. (خذ مثلا) جوزيف أندروس لفيلدينغ أو مول فلاندرز لديفو، أو همفري كلينكر لسموليت - لا توجد واحدة من هذه الشخصيات أو مثيلاتها الواقعية استطاعت الدخول إلى عالم الكسندر بوب المهذب. وهذا أحد الأسباب الذي جعل من جوزيف أندروس (1742) ومول فلاندرز وهمفري كلينكر أعمالا أكثر واقعية من «سرقة المغلاق».

إن لـ «الواقعية» أيضا مرجعية محددة لحركة أدبية معينة بدأت في فرنسا في بداية القرن التاسع عشر وازدهرت في أواخره. والروائيون الذين كانوا أكثر ارتباطا بهذه الحركة هم بلزاك، ستاندال، وزولا. وهؤلاء الكتاب قاموا بجهود هائلة ليؤكدوا أن تلك «التفاصيل الحقيقية» في أعمالهم كانت «صحيحة» - أعني المقدرة على البقاء عرضة لاختبار واقعية ظاهرية ناجمة عن التحقيقات القائمة على التجربة. لقد أنجزوا هذه الدقة عن طريق البحث المسهب والدؤوب. و«الواقعية» بالنسبة لهؤلاء الكتاب هي مصطلح يشير إلى مجموعة من الروائيين في الوقت الذي يدل على منهج خاص في التأليف.

من بين الورثة البريطانيين للواقعيين الفرنسيين أنولد بينيت وجورج مور - هوجم الأول من قبل فيرجينيا وولف في مقالات مثل «السيد بينيت والسيدة براون» (1924) لكون «المادي» (بينيت) كان مهتما بالتفاصيل الخارجية أكثر من اهتمامه بالحياة الداخلية التي، حسب قولها، كانت «تهرب» من أعماله.

نتيجة واحدة يمكن استخلاصها مما سبق هي أن مصطلحا مثل «واقعي» يجب أن يستخدم بحذر شديد فيما يخص الرواية؛ إنه مصطلح إشكالي أكثر منه مصطلح بديهي ويثير أسئلة معقدة حول ماهية «الواقعي» (فانتازيا تتجاوز كل الواقع بمعنى أنها موجودة فعليا ومرتبطة بتجاربنا في العالم الواقعي)، وحول الوسيلة التي

يكتشف بها الروائي الواقع. لكن ما قيل يبقى جميعه مهما للتمييز بين الروايات التي - مهما كانت معقدة وغير مباشرة - تجعلنا نفكر نقديا بالواقع وبين تلك التي تشجعنا ليس على المحاولة وإنما أكثر من ذلك على الهروب من الواقع إلى عالم التصورات الوهمية.

الطبيعية هي نوع من الواقعية، وهذا المصطلح مستخدم كثيرا بنفس الطريقة التي يستخدم بها مصطلح الواقعية لكن بتركيز أقل. وإذا توخينا الدقة، فإن الطبيعية يجب أن تكون مقتصرة على توصيف تلك الأعمال الأدبية التي كتبت بناء على منهج قائم على الاعتقاد القائل بأن هناك تفسيرا طبيعيا (أكثر منه روحيا أو خارقا للطبيعة) لكل شيء يقع أو يحدث. من بين أسماء الروائيين الطبيعيين: الأخوة جونكورت، زولا، جورج مور، والألماني جيرهارد هاوبتمان، وأمريكيون مثل تيودور درايزر وستيفن كراين.

في المحصلة يجب القول بأنه رغم أن أدب القرن العشرين مجزأ بمصطلحات عديدة جدا إلى أدب «واقعي» و«حداثي»، فإن هذا يجب أن لا يؤخر ليدل ضمنيا على أن الأدب اللاحداثوي هو بشكل من الأشكال موضة قديمة، وغير حديث، رغم أن العديد من الكتاب والنقاد قد افترضوا وناقشوا أن هذه هي القضية. علاوة على ذلك فإن بقاء الأعراف الواقعية (حبكة قائمة على سبب ونتيجة، شخصيات محددة بدقة، افتراض عام بأن العالم قابل للمعرفة بالنسبة للباحث) في الأدب الأكثر شعبية أمر يستحق التفكير به. يمكن للمرء أن يفترض أي الاثنين ذوقه من الموضة القديمة ذلك «القارئ العام» أم البديل عنه أولئك الكتاب والقراء الذي ينتجون ويستهلكون أدب الحداثة ولديهم رؤية مختلفة للواقع - رؤية للعالم مختلفة - عن الكتلة الشعبية التي تقرأ القصص المثيرة، وقصص الخيال العلمي، والرومانسيات الشعبية.

الحداثة هو المصطلح الذي أتى متأخرا نسبيا واستخدم على نطاق واسع. إنه يشير إلى تلك الأعمال الفنية (أو المبادئ التي تحكم عملية إبداعها) والتي أنتجت منذ نهاية القرن التاسع عشر والتي ترفض بشكل قطعي الأعراف الفنية للعصر السابق. أول هذه الأعراف المرفوضة هي تلك التي صاحبت الواقعية. على وجه الخصوص أعمال حداثوية تميل لأن تكون وعيا ذاتيا Self - conscious بطرق متباينة بحسب الجنس الأدبي أو الشكل الفني المقصود. إنها تذكر القارئ أو المشاهد بترو بأنها أعمال فنية، أكثر منها أعمال تسعى نحو فتح «نوافذ على الواقع». مع أنه يمكن للمرء أن ينسى أنه يقرأ رواية عندما يكون غارقا في «الحرب والسلم» (1865 - 1868) - مستجيبا للأحداث والشخصيات كما لو كانت «واقع» - وهذا أمر يتذكره المرء على الدوام خلال قراءته لعمل حداثوي مثل «الأمواج» (1931) لفرجينيا وولف. على هذا النحو فإن رفض بيكاسو للفن التمثيلي Rep-resentational ولأعراف المنظور في رسوماته المبكرة يمكن أن يقارن برفض «طغيان الحبكة» من قبل روائيين مثل جويس، وولف والفرنسي مارسيل بروست.

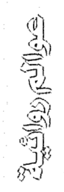
مثال جيد على هذا التحول في المواقف من الواقعية إلى الحداثة يمكن إيجاده في روايات جوزيف كونراد وكتاباته الأخرى. حيث يمثل كونراد بطرق عديدة الحقبة الانتقالية بين الأعراف الواقعية والأعراف الحداثوية. في عام 1898 كتب كونراد لأحد أصدقائه: «يجب أن يكون لديك حبكة! إذا لم يكن لديك حبكة فسيأتي كل صحفي أحمق ويرفسك لأنه لا يوجد أدب بدون حبكة». وبعد أربع سنوات، في عام 1902 كتب إلى أرنولد بينيت (أحد «ماديي» وولف وبعيد عما نسميه الآن حداثة)، «كنت على وشك أن تصبح حقيقيا بالمطلق لكنك امتنعت لأنك مخلص لمبادئك الواقعية. الآن لم يعد المذهب الواقعي في الفن يقترب من الواقع أبدا».

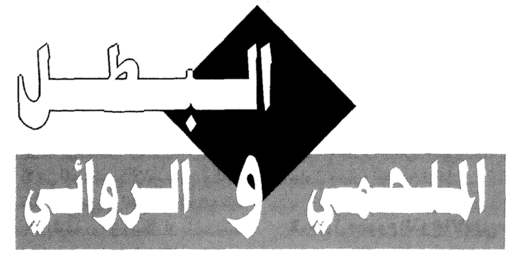
إن ما نراه هنا هو «التيار الآخذ بالتحول»؛ الكاتب - ممثلا لعدد من الكتاب والفنانين الآخرين - بادئا بسؤال «مبادئ الواقعية» والبحث عن البدائل: بدائل الحبكة المتقنة الصنع، الشخصية المدورة والحية Ciblike، العالم القابل للمعرفة بشكل كلي عن طريق البحث العقلاني والمنطق.

تركز الرواية الحداثوية الانتباه بشكل نسبي على الأوضاع والعمليات داخل وعي الشخصية (أو الشخصيات) الرئيسية أكثر مما تركزه على الأحداث العامة في العالم الخارجي. إذا كان القرن العشرون هو قرن فرويد وماركس فإنه يمكن القول إن الرواية الحداثوية لديها الكثير الكثير المشترك مع الأول أكثر مما لديها مع الثاني (وهذا يبين لماذا كان يقف ناقد ماركسي أرثوذكسي مثل جورج لوكاتش طوال حياته بمرارة بالغة مع الواقعية وضد الحداثة).

إن هذا التركيز على الحياة الداخلية شجع تطوير مناهج التعبير الأدبي الجديدة. وإذا كانت الحداثة محددة سلبيا بمصطلحات رفضها للأعراف والفرضيات الواقعية، فإن جانبها الإيجابي يمكن أن يرى في تطويرها الواضح لتقنيات مثل تيار الوعي، والمونولوج الداخلي، والثورة في استخدام التعبير الشعري في الرواية.

تعليق موجز يجب أن يضاف يتعلق بالدعامات الفلسفية للحداثة. فهذه الدعامات غالبا ما تكون ضمنية أكثر مما تكون علنية، لكن أغلب الأحيان نجد أن الروايات الحداثوية لها نغمة سوداوية، وغير واثقة من عقل أو منطق العالم، وتنظر إلى الحياة الإنسانية كحياة معزولة ومنبوذة. إن النتيجة الطبيعية الفلسفية لرفض المنظور في الفن ولرؤية كلية المعرفة بعالم قابل للمعرفة يمتثل لقوانين محددة في الأدب، تبدو كأنها رؤية لواقع يفتقد لأي منطق موحد؛ منظورات مختلفة عليها أن تكون متوحدة لأنه لا يوجد طريقة للفصل فيما بينها رغم أنها يمكن أن تكون متناقضة. هذه بالطبع تعميمات، والتعميمات دائما تكون خطيرة، لكنها تستحق إمعان الفكرة عند قراءة روايات كافكا، وفرجينيا وولف وحداثويين آخرين.





البطل الملحمي والروائي

• الدكتور حسين الصديق

أستاذ مساعد في قسم اللغة العربية

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

جامعة حلب

الملخص

تسعى هذه الدراسة إلى طرح مسألة الإنسان بطلا في الملحمة التي سادت نوعا أدبيا في المجتمعات العبودية، وفي الرواية نوعا أدبيا انتشر في المجتمعات البرجوازية والرأسمالية في الغرب الأوربي، وهي بذلك تبحث عن أصول العلاقة بين النوع الأدبي في ولادته وتطوره وبين أصوله الثقافية والمعرفية التاريخية والاجتماعية. وعلى الرغم من أن مفهوم النوع يقوم على شكل داخلي وشكل خارجي، فإن هذه الدراسة لن تقوم على هذا المفهوم وإنما ستبنى على معطيات تاريخية، وأسس ثقافية وفكرية كانت سائدة في المجتمعات التي ظهرت فيها الملحمة ومن بعدها الرواية، معتقدة مع لوكاش أن «الفرق بين الملحمة والرواية ممثلتي الأدب الملحمي، لا يقف عند الحالات الداخلية للكاتب، وإنما ينشأ من المعطيات التاريخية الفلسفية التي كانت تفرض نفسها على إبداعه»(*).

1. مقدمة

إن الفن الذي يستمد وسائل تعبيره من المجتمع الذي يتوجه إليه بالخطاب هو ظاهرة إنسانية لا يمكن أن تنتج إلا في المجتمع الإنساني. والفنان نفسه عضو في المجتمع الذي يعترف به ويثيبه، وهو بشكل أو بآخر يتأثر في إبداعه بوضعه في هذا المجتمع.

الفن نتاج المجتمع، والعلاقة المتبادلة بينهما جدلية: فالمجتمع ينتج أنواعا فنية تنسجم مع قيمه ومعتقداته، وهذه الأنواع تقوم بالمقابل بإغناء المجتمع وتطويره من خلال إثراء وعيه الجمالي الفردي والجماعي. فما الحياة الاجتماعية إلا مظهر من مظاهر تطور الحياة الفردية التي تخضع في الوقت نفسه لتأثير الحياة الاجتماعية.

والأدب أحد الفنون وهو «مؤسسة اجتماعية، أداته اللغة، وهي من خلق المجتمع، والوسائل الأدبية التقليدية كالرمزية والعروض، اجتماعية في صميم طبيعتها، إنها أعراف وأصول لا يمكن أن تبزغ إلا في مجتمع.. وفي الواقع كان الأدب يظهر على الدوام في صلة متينة بمؤسسات اجتماعية معينة، ونكاد لا نستطيع في المجتمع البدائي أن نميز الشعر من العمل أو اللهو أو السحر أو الشعائر. كما أن للأدب وظيفة اجتماعية أو فائدة لا يمكن أن تكون فردية صرفة»(1). ولما كان الوضع الإنساني مؤسسة لا تقوم على قواعد جامدة وإنما على علاقات اجتماعية متميزة بحسب الزمان والمكان، فإن الأدب باعتباره مؤسسة يخضع لهذه العلاقات ويتأثر بمختلف قيم المجتمع ويتماشى مع تطوره ويرد على احتياجاته. إلا أن كل هذا لا يلغي وجود الفرد المبدع الذي يمكنه أن يتجاوز عصره ليصبح رائدا.

2. حول مفهوم النوع الأدبي

المسألة التي تجعلها الدراسة الحالية موضوعها هي أصل الأنواع الأدبية. وسوف يكون نموذج الدراسة البطل في الملحمة وفي الرواية. ولابد قبل البدء من الكلام على مفهوم كلمة «نوع» التي كما يقول ك فيتور «ليس لها تحديد موحد بما فيه الكفاية لتتمكن من المضي قدما في هذا المجال الصعب»(2).

«إن مؤلفات أرسطو و«هوراس» مراجعنا الكلاسيية لنظرية الأنواع. واستنادا إليها نفكر بالمأساة والملحمة على أنهما نوعان متميزان ورئيسيان، غير أن أرسطو على الأقل شاعر بتمييزات أخرى أعمق بين كل من المسرحية والملحمة والشعر الغنائي.. وقد ميز أفلاطون وأرسطو الأنواع الرئيسية الثلاثة بحسب أسلوب المحاكاة أو التمثيل فالشعر الغنائي هو الشاعر ذاته، في الشعر الملحمي (أو الرواية) يتحدث الشاعر جزئيا بشخصه، كراوية، ويجعل شخصياته تتحدث جزئيا في حوار مباشر (سرد مختلط) أما في المسرحية فيختفي الشاعر وراء شخصياته المسرحية»(3). إلا أننا نميل إلى تبني ما يقوله فيتور الذي

يقترح أنه لا يجوز الكلام على «الملحمة والشعر الغنائي والمأساة كأنواع ثلاثة كبيرة، وفي الوقت نفسه تسمى القصة والمسرحية والقصيدة الغنائية أنواعا»(4) ويرى أنه «سيكون الأمر أكثر دقة ووضوحا إذا ما حصرنا مفهوم (نوع) على هذه الأشكال الأخيرة»(5)، وذلك لأن «الملحمة والشعر الغنائي والمأساة ليست أعمالا ذاتية أو مؤلفة كما أنها ليست أشكالا مكتوبة، وإنما هي هيئات أساسية للأشكال المكتوبة، بل هي الهيئات الأخيرة التي يمكن العودة إليها»(6). وفي هذه الحال فإن كل نوع يتضمن بشكل أو بآخر هذه الهيئات الأساسية: فالمسرحية مثلا تقوم على المأساة حيث يختفي الكاتب خلف شخصياته، ولكنها في الوقت نفسه تحتوي على عناصر ملحمية وغنائية، أما الرواية فتتأسس على الملحمة حيث الكاتب يتكلم من خلال الراوي كما يجعل شخصياته تتكلم، وهي في الوقت نفسه تشتمل على عناصر مأساوية وغنائية. وينطبق ذلك على الشعر أيضا. ويجب التنبيه على أن الرواية كنوع هي الأقدر على تمثيل هذه الأشكال الثلاثة المسماة (هيئات أساسية).

لقد حاولت بعض الدراسات في نظرية الأنواع الأدبية توضيح الطبيعة الأساسية للأشكال الثلاثة: الملحمة والمأساة والشعر الغنائي وذلك من خلال «تقسيم الأبعاد الزمانية، وبعض الصيغ اللغوية، فيما بينها »(7) أو كما يفعل الشكلانيون الروس الذين حاولوا إظهار التوافق بين البنية النحوية للغة والأنواع الأدبية. فقد بين جاكوبسون «أن الشعر الغنائي يستعمل ضمير المتكلم المفرد والزمن المضارع في حين تستعمل الملحمة الشخص الثالث والزمن الماضي (يمكن اعتبار ضمير المتكلم العائد على الراوي في الملحمة ضمير غائب)»(8)، ومع أن هذه المحاولات في تفسير طبيعة تلك الأشكال موحية لأنها تربط بينها وبين المورفولوجيا اللغوية أو تربطها من جهة أخرى بالموقف النهائي من الكون فقلما تعد بنتائج موضوعية(9).

ويشير تودوروف في كتابة أنواع الخطاب إلى العلاقة بين الأنواع والمجتمع قائلا: إن «الأنواع تتواصل مع المجتمع الذي توجد فيه»(10)، وأن «كل عصر له نظامه الخاص من الأنواع التي ترتبط بالفكر المهيمن. وكأي مؤسسة في المجتمع فإن الأنواع تظهر الملامح الجوهرية للمجتمع الذي تنتمي إليه»(11). ولكنه يعتقد أن هذا الجانب إنما يهم عالم الأعراق البشرية *ethnologue* أو المؤرخ، ولهذا يطرح المسألة من وجهة نظر مختلفة عندما يتكلم على إجراءات الكلام *actes de parole*»(12) التي تصدر عنها الأنواع بحسب رأيه، فيتساءل «كيف يمكن أن نفسر لماذا لا تنتج كل إجراءات الكلام أنواعا أدبية؟»(13)، ويجيب عن هذا السؤال قائلا: «إن مجتمعا ما إنما يختار ويقنن الإجراءات الأكثر توافقا مع عقائده، وهذا ما يفسر وجود أنواع في مجتمع ما وعدم وجودها

في مجتمع آخر، وعلى هذا فالأنواع تكشف عن تلك العقائد وتسمح لنا بمعرفتها بشكل أو بآخر»(14). ويضيف قائلا: «إنه ليس مصادفة أن نجد الملحمة في عصر والرواية في عصر آخر، فالفرد البطل في الرواية يتعارض مع البطل ممثل الجماعة في الملحمة: إن كلا من هذه الاختيارات إنما يرتبط بالإطار العقائدي الذي ينشط فيه هذا الاختيار»(15).

ومع أننا نقر بصعوبة ذلك إلا أننا نرى أن تودوروف لم يحاول بيان طبيعة «إجراءات الكلام»، ولم يسع إلى معرفة الطريقة التي يختار من خلالها مجتمع ما ويقنن الإجراءات المناسبة لعقائده؟ وما العلاقة بين تلك الإجراءات وهذه العقائد؟

ونعتقد أنه لن يكون صحيحا أن نختزل الأدب وأنواعه إلى مجرد فعالية لغوية مغلقة، يمكن تفسيرها بقوانينها الداخلية فقط، متناسين الظروف الاجتماعية ـ التاريخية التي وجد فيها الأدب وأنواعه وتطورا. إن اللغة هي مؤسسة اجتماعية، وهي بتركيبها الشديد التعقيد تمثل تطور العلاقات بين الإنسان وبيئته الاجتماعية والطبيعية. ولا شك في أن اللغة قد امتلكت أبعادها الفنية والجمالية بعد آلاف السنين من التجارب الروحية والاجتماعية والفكرية والجمالية التي مر بها الإنسان حتى بلغ نضجه الجسدي والنفسي، وأن هذه اللغة قد مرت بمراحل انتقلت خلالها من النافع إلى الجميل، ومن التجسيد إلى التجريد، ومن التصريح إلى الرمز.

لماذا كان من الممكن أن توجد الملحمة في عصر، والرواية في عصر آخر؟ إن التفسير اللغوي والشكلاني يمكن أن يشكل واحدا من العناصر الضرورية لتفسير الأنواع الأدبية، ولكنه لا يكفي وحده أبدا، فاللغة أداة الأدب هي مؤسسة خاضعة كالأنواع الأدبية، في نشأتها وتطورها لتطور المجتمع الذي توجد فيه. وكل مرحلة من مراحل تطور المجتمع تختار كلاما خاصا وتجسد علاقات المجتمع اليومية والجمالية بالعالم في أنواع فنية وأدبية تتناسب مع علاقات الناس بعضهم ببعض من جهة وعلاقاتهم ببيئتهم الطبيعية ونظامهم الاجتماعي من جهة أخرى.

ويبدو أن من السهل أن نكتشف في المجتمعات البدائية كيف كانت الفنون متأثرة بالظروف الإنسانية، على حين أن هذا يبدو أكثر تعقيدا وصعب المنال في المجتمعات الأكثر تطورا.

3ـ الوعي والفن

لكل شعب وعيه الخاص الذي يشكل جزءا من الوعي الإنساني العام. ولا شك في أن خصوصية ذلك الوعي التي تميز شعبا من آخر تتأسس على نظرة الشعب إلى الإنسان والكون والله. وهذه النظرة إنما تولد وتتطور بحسب نمو علاقة جدلية بين الإنسان وبيئته الاجتماعية والطبيعية، وهي في الوقت نفسه تؤثر في ذلك النمو. إن هذه النظرة وذلك الوعي إنما ينعكسان في كل

فعاليات الشعب وبخاصة في الفعاليات الدينية والفنية.

ولا شك في أنه من الصعب جدا أن نحدد بدقة ووضوح كافيين نظرة شعب ما إلى الإنسان والكون والله، ومع ذلك فإننا سنحاول عرض عدد من المفاهيم الرئيسة والعامة.

في الهند القديمة كان التناسخ، العقيدة الأساسية للبراهماتية، يسود كل مظاهر الحياة الإنسانية، وكان يعتقد أن كل مظهر من مظاهر الطبيعة هو تجسيد لبراهما. ولعل هذا ما جعل الهندي القديم ينظر إلى كل عناصر الطبيعة نظرة تقديس باعتبارها من طبيعة أسمى من طبيعة الإنسان. وقد تجلى هذا في الفن الهندي القديم: فكان الإله كلي القدرة لا يمكن أن يكون ممثلا إلا في معابد ضخمة وتماثيل عظيمة تظهر نقص الإنسان ودونيته إزاء الإله والطبيعة. أما في الأدب فنرى أن المهابهاراتا، الملحمة السنسكريتية، خاضعة لهيمنة إله عظيم ومدمر، وأن الإنسان فيها يقع تحت السيطرة المطلقة لإخلاصه غير المحدود للإرادة العمياء لهذا الإله عديم الشفقة.

في الحضارة السومرية أصبح الإنسان أكثر تطورا منه في الهند، فقد تحرر من خضوعه الأعمى للطبيعة. لقد امتلك السومري مفهوما للحياة مختلفا، ونظرة إلى العلاقة مع الإله مغايرة، ولذلك فقد كان بعيدا عن الخضوع الذي عرفه الهندي، إذ إنه تحرر من تلك القوة التي لم يستطع الهندي وضعها موضع الشك. ومما لا شك فيه أن سيطرة السومري على الطبيعة لم تكن كبيرة، إلا أنها كانت كافية لجعله يشعر بالانفصال عنها، وهو شعور مكن الإنسان من السيطرة عليها جزئيا، بعد أن كان يخضع لما سماه بالقدر الذي حاول، مع خضوعه له، مجابهته متحملا الألم ورافضا الاستسلام المطلق أمامه. لقد كانت الآلهة السومرية شبيهة بالإنسان: فهي تحب وتكره، وتغضب وترضى، وتحقد وتسامح. وقد تجلى هذا المفهوم السومري بشكل واضح في ملحمة جلجامش الذي كان يحارب إرادة الآلهة في بحثه عن الخلود، وهو في النهاية يفشل في مهمته هذه، إلا أن فشله لم يكن نتيجة تعب أو خطأ منه وإنما كان نتيجة انتصار الإرادة الإلهية التي كانت تعارضه.

أما عن الإغريق القدامى فنجد أن الإنسان انتصر على الآلهة عندما استطاع أوديب حل لغز أبي الهول. ومنذ ذلك الحين أصبح الإنسان مدركا لوجوده المستقل عن الطبيعة. وإذا كان الإغريق قد أنسنوا الآلهة التي تظهر في الشرق في أشكال غير إنسانية، فإنهم وضعوا الإنسان في مصاف الآلهة عندما صاغوا مظاهر الآلهة على صورته، وهو ما يتجلى ليس فقط في جمال ونبل أجسادها، ولكن أيضا في نزوعها الفكري إلى البحث عن الجمال والحق والبطولة. ونعتقد أن هذا المفهوم يبدو واضحا في الفن الإغريقي وبخاصة في الأدب ولا سيما الإلياذة.

وبانتظار أن تبلغ الملحمة نضجها

وكمالها في الملحمة الإغريقية، فإننا لا نستطيع إهمال الملاحم في بلاد سورية والعراق وفي الهند، وهي ملاحم كان لها أثر كبير وجوهري في تطوير الملحمة الإغريقية، إذ إن ازدهار الشعر الملحمي في الشرق الأدنى في الألف الثانية قبل الميلاد هو الذي يشكل أصول الملحمة الإغريقية(16)، «فالنوع الملحمي لم يكن إلا نسيج شبكة معقدة من العلاقات العميقة بين مختلف الحضارات»(17). وتتجلى هذه العلاقات في العناصر المشتركة التي نجدها في الملاحم الهندية والسومرية والإغريقية، وفي التشابه القائم بينها(18)، إلا أن ذلك لا يعني إطلاقا أن التشابه كان تعسفيا، ففي الإلياذة على سبيل المثال نلاحظ «أن الموضوعات المستوحاة من النماذج الشرقية يستخدمها هوميروس لعرض فلسفة، وسلوك بطولي مختلفين تماما عما نجده في تراث ما بين النهرين»(19). وفي الواقع فإننا نجد جلجامش يصر على بحثه عن الخلود على الرغم من نصيحة سيدوني له بعبثية هذا البحث من طرف إنسان فان، وذلك على العكس من أوليس الذي يرفض عرض الآلهة بحياة أبدية، ويفضل عيش قدره كإنسان بالقرب من زوجه النبيلة، وأخيل بعد مقتل صديقه العزيز بتروكلوس لا يسعى إلى تفادي الموت المحتوم واضعا نصب عينه الانتقام لصديقه من هكتور القاتل، وهو يعلم تمام العلم أن موته هو سيتلو مباشرة موت هكتور.

4. البطل الملحمي

في الفكر الإغريقي يسود مفهوم يرى أن «كل كائن في الوجود فيه جزء يدخله في النظام الكوني. ولابد للإنسان إذن لكي يضطلع بمسؤوليته ويحقق على الوجه الأكمل قدره من أن يستخدم طاقته وشجاعته ليكون وجوده منسجما مع العدالة. أما عندما يكون مدفوعا بالضلالة لارتكاب تجاوزات تخرجه من حدود ذلك الجزء فيه فإنه بالضرورة سيكون معاقبا ليستطيع العالم أن يسترجع انسجامه الذي اختل بسبب مغالاة أحد عناصره»(20). ونحن إذا أردنا فهم سلوك الأبطال وخضوعهم الكلي للقدر الذي يسود في الإلياذة، ويقود الأبطال إلى ارتكاب تجاوزات فإننا يجب أن ننطلق من ذلك المفهوم. إلا أن ذلك لا يمنع الأبطال من المقاومة لعيش وجودهم على الرغم من معرفتهم المسبقة بمصيرهم. فعلى سبيل المثال نجد أن آخيل كان يعرف ما كان سيحدث عندما جاءته انتيلوك لتخبره بمقتل صديقه الحميم بتروكلوس، فهو ينتحب قائلا: «أرتجف خوفا من أن تحقق الآلهة الخطوب التي لا ترحم قلبي، والتي أخبرتني بها أمي يوما ما بوضوح عندما قالت لي: إن أشجع الشجعان من الميرميديين سيترك نور الشمس صريعا بأيدي الطرواديين، وأنت حي بينهم. نعم.. لا شك في ذلك، فقد صرع بتروكلوس الشجاع ابن هنوتيوس. وكنت قد طلبت من هذا

البائس، بعد أن أخمدت النار المدمرة، أن يعود إلى السفن وأن لا يقاتل هكتور»(21).

لم يكن مقتل بتروكلوس مصادفة، وإنما كان القدر قد دبره سلفا ليحرص آخيل على العودة إلى المعركة. ولم يعد يهدأ لآخيل بال بعد مقتل صديقه الحميم قبل الانتقام له، وهو مدرك تمام الإدراك أن موته هو سيكون بعد مقتل هكتور قاتل بتروكلوس. يقول آخيل لأمه: «لكي يعاني قلبك أنت أيضا من حزن عميق عندما لا تتمكنين من استقبال ولدك عند عودته إلى البيت لأنه قد مات، لأن قلبي يدفعني إلى التخلي عن حب الحياة، وإلى عدم البقاء بين الناس، إلا إذا قضى هكتور نحبه بضربة من سناني انتقاما لموت بتروكلوس ابن هنوتيوس»(22).

وتحاول أمه منعه من مقاتلة هكتور قائلة: «مصيرك سيكون سريعا يا ولدي إذا فعلت ما تقول، لأن منيتك ستتلو مباشرة مصرع هكتور»(23).

ولكنه لا يأبه لكلماتها ويعبر عن إرادته بملاقاة الموت إن كان ذلك يوفر له الانتقام لصديقه، وهو بذلك يتخذ قراره كإنسان حر عاقل، يعرف ما يريد، ويقرر مصيره بنفسه. وهكتور نفسه صاحب الخوذة ذات الريشة المتمايلة يعرف أيضا قدر آخيل، ولذلك فهو يخاطبه قائلا: «نعم.. إنني أراك تماما كما عرفتك، وأعرف أنه لا يمكنني أن ألمس مشاعرك، لأن لك في أعماق روحك قلبا من حديد. ولكن احذر ألا يوقظ مصيري حقد الآلهة، فيأتي يوم يجعلك فيه باريس وفيبوس وأبوللون صريعا أمام باب سيه على الرغم من شجاعتك»(24).

ولا أحد يتمكن من الهرب من قدره بما في ذلك الآلهة، فزيوس ملك الأوليمب وأبو الآلهة يلبث عاجزا عن مساعدة هكتور الذي يحبه، ولا يتمكن من تحويل مجرى القدر: «نشر أبو الآلهة ميزانه الذهبي، ووضع فيها مصيرين بمنية عاجلة أحدهما لآخيل والثاني لهكتور مروض الجياد. ومن الوسط رفع ذراع الميزان فأخذ يوم هكتور المحتوم يهبط وينزل إلى الجحيم»(25).

إن الأبطال في الإلياذة من خلال عيش وجودهم وتحقيق أرادتهم يخضعون لإرادة القدر، مستسلمين بشجاعة أمام تلك القوة التي تفرض نفسها عليهم. وبحسب المفهوم الذي أشرنا إليه من قبل فإن على هؤلاء الأبطال أن يستخرجوا كل طاقاتهم، ويستخدموا شجاعتهم ليتمكنوا من تحقيق قدرهم، تلك هي النهاية التي تهيمن في الإلياذة، ساحقة الإنسان، ومخفية بجبروتها كل تطور داخلي أو تغير في شخصيته. وهذا ما يفسر في رأينا كون الشخصيات في الملحمة ثابتة، فكل واحدة منها تبقى كما كانت في بداية الملحمة، لا تتغير ولا تتطور.

والشخصيات في الإلياذة تمثل الفكر القومي عند كل من المعسكرين. ولذلك فهي ليست بشخصيات عادية، وإنما هي ملوك وأبطال وآلهة وأنصاف آلهة. فهكتور مثلا أكثر إنسانية من آخيل، على حين أن آخيل أكثر منه ألوهية. وإذا كنا نميل إلى

هكتور فذلك لأنه كذلك، وعندما يهزم آخيل هكتور فإننا نعرف بوضوح أن الإلهية هي التي هزمت الإنسان.

والآلهة في الإلياذة لهم ملامح الإنسان وصفاته: فهم يتخاصمون ويساهمون في أحداث إنسانية، وهم مختلفون فيما بينهم، يتوزعون على معسكرين كل منهما يشد أزر واحد من المعسكرين الإنسانيين، وأكثر الآلهة تورطا في الأحداث كما يبدو في الإلياذة هي هيرا وأثينا من جهة وأفروديت من جهة أخرى. هذه الآلهة تصفى حساباتها الخاصة بها من خلال خداع البشر والتدخل في حياتهم.

5ـ البطل الروائي

الرواية كنوع أدبي وفي أرفع أشكالها هي «الحفيد الوليد للملحمة»(26)، وقد نشأت الرواية «من الأشكال السردية غير الخيالية ـ الرسالة، اليوميات، المذكرات أو السير، تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام، ولنقل إنها تطورت عن الوثائق»(27).

منذ ولادة الرواية الحديثة في منتصف القرن التاسع عشر بدأت الرواية تأخذ ملامحها المميزة كنوع أدبي. وأصبحت منذ ذلك مرآة المجتمع، وراحت تصور هذا المجتمع بطريقة دقيقة وأمينة كما هو في الواقع. فكانت الشخصيات مرسومة بتفاصيلها الدقيقة ومصورة بأمانة. وكانت تبدو تعيسة كما كان الحال في الرواية من قبل إلا أنها ما عادت تقبل تعاستها، وراحت تعبر عن رفضها لعالمها المعادي لإرادتها، مناضلة ضده بصرامة.

كيف استطاعت الرواية الوصول إلى هذا المستوى في ذلك القرن؟ في القرن التاسع عشر، وفي ظل ثورة 29 تموز من عام 1830 في فرنسا، ومع مجيء البرجوازية إلى السلطة ظهرت الرواية(28). إنها الملحمة الحديثة للبرجوازية الصاعدة، التي ولدت مع تطور الطبقة البرجوازية ونضج أفكارها بعد الثورة الفرنسية والثورة الصناعية. فبعد انحلال المجتمع الإقطاعي ظهر مجتمع جديد سادت فيه الطبقة البرجوازية، التي أصبح الفرد فيها، ولأول مرة في التاريخ، يشعر بانفصاله عن القطيع وبامتيازه منه. فأصبح الفرد يملك وعيا خاصا به في مقابل المجتمع والطبيعة.

وباختصار فإن طبيعة الفرد كإنسان بدأت بالظهور في تلك الفترة في الغرب الأوروبي.

ومع ولادة هذا المفهوم الجديد للإنسان بدأت الرواية الحديثة مرحلة ثانية في تاريخها. وأصبحت ممثلة هذا الإنسان، وجهدت في وصفه والكلام عليه، وعملت على إظهاره في تغيراته الداخلية وفي تناقضاته، وفي طموحاته وأثر العوامل الخارجية فيه. ومن الطبيعي منذ ذلك التاريخ أن تتطور الشخصيات في الرواية بشكل مواز لتحولات المجتمع وتطور مفهوم الإنسان فيه. هذا على الأقل ما يبرهن عليه في رأينا ظهور الرواية الجديدة في فرنسا بعد التحولات الاجتماعية التي ولدتها فيها الحربان العالميتان

الأولى والثانية في القرن العشرين.

ويبدو أنه من الصعب تعريف الرواية وكل «كتاب عن الرواية يبدأ بالبحث عن تعريف لها. وكل التعريفات المقدمة غير مرضية»(29). فالرواية ليست فقط كما يقول سانت بوف «حقلا واسعا للاختبار ينفتح أمام كل أشكال العبقرية وكل الوسائل، إنها ملحمة المستقبل التي وحدها على الأغلب ستكون منذ الآن ملائمة لأخلاق المجتمع الجديد»(30). لقد أصبحت الرواية البوتقة التي سيجد فيها «الإنسان الغربي الحديث كل شيء: كل شيء اخترعه، وكل شيء لم يستطع امتلاكه، نعني بذلك قدره»(31).

الرواية إذن هي ملحمة العصر الحديث، فيها نجد كل التحولات الاجتماعية وكل الملامح الملحمية الأساسية، ولا نجد الأبعاد الأسطورية لحياة الأبطال كما لا نجد الأبطال العظماء والخارقين. ولم يعد الأبطال في الرواية آلهة وإنما أصبحوا رجالا عاديين تصنعهم ظروف الحياة اليومية. ويمكن للرواية أن تتخذ من التاريخ موضوعا لها، كالملحمة، لتعالج نقطة معينة بوضوح، ولكنها في ذلك تختلف عن الملحمة في سبل المعالجة. فالرواية مثلا، على العكس من الملحمة، يمكنها أن تهتم بموضوع من الحياة الواقعية الحاضرة يبدو فيه جوهر الإنسان مستمدا على السواء من الحياة الاجتماعية ومن الأبعاد الإنسانية العامة، ولكنه في ذلك إنما يجد صفاته وأبعاده الشخصية، ويسعى إلى تأكيدها وتعميقها في إطار من الظروف يسيطر عليها نظام من العلاقات مع الآخر يصبح شيئا فشيئا أكثر تعقيدا وأقل إنسانية.

في الزمان القديم ما كان يوجد إلا المجتمع، أو الشعب والدولة. أما الإنسان الفرد الواعي بتفرده وتميزه من القطيع فلم يكن موجودا. لذلك لم يكن ممكنا أن نجد في الملحمة أو في المأساة الإغريقية إلا ممثلي الشعب من أبطال وملوك وآلهة، وهؤلاء أيضا ما كانوا يمثلون قدرهم الخاص بهم، وإنما كانوا يمثلون قدر الجماعة التي ينتمون إليها. وفي مقابل ذلك نجد البطل في الرواية يمثل وجوده الفردي وقدره الخاص، ورغباته الذاتية وحياته الواقعية، إنه على العكس من البطل الملحمي أو المأساوي لا يتهم الآلهة ولكنه يقوم بأفعاله منطلقا من الواقع والحاضر، فهو يملك ماضيا ومستقبلا أرضيين. فالمهم في الرواية لا أن يكون أبطالها آلهة أو ملوكا، وإنما أن يكونوا وبكل بساطة بشرا.

لقد أصبحت الرواية مرآة الإنسان الحديث. وإذا كانت الملحمة تقوم على الصراع بين البطل وقدره، فإن الرواية تتمحور على التناقض بين الإنسان والمجتمع أو على الصراع بينه وبين الطبيعة أو بينه وبين أشخاص آخرين، أو حتى بينه وبين نفسه. ولم تعد الآلهة فيها ولا الأبطال أسطوريين، وإنما أعادتهم إلى مستوى البشر بعد أن أزالت عنهم ملامحهم الأسطورية. لقد تعرت الروح الإنسانية في الرواية،

«واصطدمت بالمظاهر الواقعية والأكثر ابتذالا للوجود الإنساني، وعلى كل الأصعدة: الاجتماعية والنفسية والأخلاقية. إن خاصية الرواية هي في إظهار الصلابة التي تقاوم بها الأشياءُ والأحداثُ الأفكارَ والمعتقدات»(32).

والرواية لا تمجد البطل إلا باعتباره إنسانا ساعيا إلى تحقيق مصيره الأرضي، وهو ما يجعله متغيرا تحت تأثير العوامل الداخلية والخارجية، فالناس في كثير من الروايات العظيمة يولدون ويموتون، «شخصياتهم تنمو وتتغير، حتى إن مجتمعا بأكمله يرى وهو يتغير، (قصة بطولات آل فرسايت والحرب والسلم) أو تعرض دورة الزمان لأسرة في صعودها وانهيارها (أسرة بودنبروك)»(33)، على حين أن «الملحمة الإغريقية، على الرغم من العنف فيها، تمجد بطلا ليس كاملا، ولكنه متماسك ولا يتغير، وهو، وهذا ما يجعله مختلفا عن البطل الروائي بشكل أساسي، لا يتغير، ويبقى بجلد في مستوى واحد من الفكر»(34) الذي يتلاءم مع الإيقاع الأخلاقي والاجتماعي والديني للمجتمع الإغريقي.

لقد ازدهرت الرواية في مجرى التحولات الاجتماعية الأوروبية في القرن التاسع عشر، وتطورت بتطور العلاقات الاجتماعية خلال تلك التحولات التي عرفت كل واحدة منها مفهوما للإنسان مختلفا، وهو ما أدى في الرواية إلى تطور مفهوم البطل بحسب كل مرحلة من المراحل الاجتماعية. ويبين لنا تاريخ الرواية أنه كلما ازداد تطور الحياة الإنسانية تعقيدا وإبهاما كانت الرواية تصبح أكثر تعقيدا. فمع تطور المجتمع الصناعي والرأسمالي الذي يضغط الإنسان، ويستغله، ويزدريه كانت تنمو وتتطور أزمة قيم وضمائر، ولم تعد للمجتمع قيمه القديمة، وبدأ يهتم بما هو غير إنساني في مقابل إهمال الإنساني، ويقدم المادي على الروحي، وأصبح يعادي ما في الفن من بحث عن الحقيقة والجمال، ويدعم ذلك العالم الخاضع للمادة والآلة. ولما كانت الرواية من منشأ اجتماعي فقد كانت ترد على هذه التطورات بتبنيها شكلا جديدا ومفهوم بطل جديدا، بل واسما جديدا، فقد أصبحت في القرن العشرين تدعى الرواية الجديدة *le nouveau roman*، وراحت تسبح في تيارات الوجودية والعبثية التي ظهرت في أوروبا الغربية في النصف الأول من القرن العشرين.

في الرواية الجديدة أصبح البطل فردا محبطا، ويائسا منعزلا في عالمه الداخلي، لا يملك إلا حقيقة واحدة هي وجوده الذي يجب أن يبحث عنه في داخله(35). «إن تغيرات العلاقات الاجتماعية قادت الروائيين الجدد بشكل رئيسي إلى تصور الشخص كمفهوم فني وثقافي. وهي نفسها التغيرات الاجتماعية التي دفعت هؤلاء الروائيين إلى تقديم شخصياتهم الرئيسة من خلال حياتهم النفسية أكثر من تقديمهم من خلال مشاعرهم وانفعالاتهم. ولم

يعد الاهتمام ينصب على السمات الشخصية، وإنما على حياة ذات مأخوذة بالزمان اليومي، وهو ما أدى إلى ضعف العقدة: فالرواية تعرض موقفا عاديا في الظاهر، يقترب في طبيعته من السيرة الذاتية. والسرد يقوم في تدرجه على الحوار الفردي والداخلي الذي كان يأخذ من هنري جيمس *Henry James* إلى فيرجينيا وولف *Virginia Woolf* أشكالا مختلفة»(36).

خاتمة:

وأخيرا، هل الرواية كنوع أدبي في خطر اليوم؟ منذ نهاية القرن الثامن عشر كانت الرواية تمثل مؤسسة أدبية، «إنها النوع الأمثل للتعبير عن مجموع المؤسسات التي تشكل مجتمعا ما وعن مختلف المواقف في العالم التي تسود في تلك المؤسسات»(37)، وقد تطورت الرواية بشكل مواز مع انتشار (وبحسب تفاوت) المجتمعات الصناعية والرأسمالية. ولكن السؤال الذي يطرح نفسه اليوم هو: هل ستظل الرواية مؤسسة أدبية على الرغم من أن الأعمال العظيمة أصبحت نادرة اليوم؟ ويبدو أن وسائل الإعلام الجديدة والمتنوعة في عصرنا من صحافة ومذياع وتلفاز وسينما ورسوم متحركة وأطباق فضائية تؤثر في وجود الرواية كنوع أدبي، وتأخذ منها العديد من القراء السابقين، ولكن من جهة أخرى فإننا نرى أن التطور السريع للحياة الذي بدأ يحكم المجتمعات الحديثة يثير الشك في قدرة الرواية المعاصرة على التطور لتتمكن من النهوض بأعباء المعطيات الجديدة للمجتمع وبخاصة ما قدمته من مفهوم جديد للإنسان.

هل ستتمكن الرواية من الرد على حاجات عصرنا الذي نعتقد أنه ينتظر نوعا جديدا أكثر قدرة على فهم أوضاعه والتعبير عن تطلعاته ومشاغله. هذا النوع سيكون جديدا بالطبع، ويمكن أن يكون حفيد الرواية، تماما كما كانت الرواية حفيدة الملحمة.

المراجع والمصادر:

المراجع العربية:

1 - هوميروس - الإلياذة - تعريب سليمان البستاني - دار إحياء التراث العربي - بيروت، دون تاريخ.

2 - وارين، أوستن ووليك، رينيه - نظرية الأدب - تر/ محيي الدين صبحي - دمشق 1972.

المراجع الفرنسية:

1 - الكتب:

ALBERES. R. - M "Histoire – du Roman Moderen", Editions Albin Michel, Paris 1962.

- BOISDEFFRE. PIERRE, "Le Roman Francais depuis 1900", Que sais-je-Paris, 1979

- HOMERE, "L'Iliade", traduit par Mario MEUNIER, le livre de poche, Edition, 1982.

- LUKACS, Georges "La théorie du roman", Editions Gonthier, 1979.

- TODOROV, Tzvetan "Les genres du discours", Edition du Seuil, Paris 1978.

2 ـ المجلات:

Poétique, Novembre, 1977 - No. 32, Editions de Seuil. Essai de VIETOR, Karl "l'histoire des genres litteraires", trad. Fr, p. 490.

3 ـ المعاجم والموسوعات:

Petit ROBERT. Edition 1982 - Roman.
Encyclopaedia Univérsalis, Paris, 1980 Volums: 8, 18.
La grand Encyclopédie, Larousse, Paris 1976, Volums: 1, 8.

الهوامش

(*) انظر: LUKACS, G. "la théorie du roman. Editions Gonthier, 1979, p .49

(١) وارين وويلك، نظرية الأدب، تر/ محيي الدين صبحي، دمشق 1972.

(2) VIETOR, K., "l'histoire des genres litteraires", Poétique, Seuil, .1977, p. 490

(3) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 297.

(4) VIETOR, K., "l'histoire des gen-.res, p. 390-391

(5) المصدر السابق.

(6) المصدر السابق.

(7) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 298.

(8) المصدر السابق.

(9) المصدر السابق.

(10) TODOROV, T., les genres du .discours, Seuil, paris, 1978, p. 51

(11) المصدر السابق.

(12) انظر مفهوم هذا المصطلح في: Dictonnaire encyclopedique des sciences du langage, Seuil, paris, 1972, p. 428.

(13) TODOROV. Les genres du dis-.cours, p. 51

(14) المصدر السابق.

(15) المصدر السابق.

(16) Encyclopaedia Universalis, .1980, Volum 6, p.378

(17) المصدر السابق، Volum 8, p. 4432.

(18) المصدر السابق، Volum 8, p. 4428.

(19) المصدر السابق، Volum 6, p. 378.

(20) المصدر السابق، Volum 6, p. 378.

(21) HOMERE, l'Iliade", le livre de poche, chant XVIII, p 430، وقد فضلت ترجمة النص من الطبعة الفرنسية نظرا لسوء الترجمة العربية، وللمقارنة انظر ترجمة سليمان البستاني - بيروت، دون تاريخ، (2/ 891).

(22) المصدر السابق، p. 433، والطبعة العربية (2/ 896).

(23) المصدر السابق.

(24) المصدر السابق، p. 524 chant XXII، والطبعة العربية (2/ 1038).

(25) المصدر السابق، p. 519، والطبعة العربية (2/ 1030).

(26) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 275.

(27) المصدر السابق، ص 281.

(28) Ency. Uni., V. 18, p. 562.

(29) DE BOISDEFFRE, le roman francais depuis 1900", Que sais-je? .p. 4

(30) انظر المعجم الفرنسي Petit ROB-.ERT, Roman

(31) ALBERES. R. M., Histoire du roman moderen, Albin Michel, paris .1962, p. 7

(32) La grande Encyclopédie, La-.rousse, Volum 17, p. 10501

(33) وارين وويلك، نظرية الأدب، ص 279.

(34) La grande Encyclopédie, La-.rousse, Volum 17, p. 10504

(35) المصدر السابق، p. 10508.

(36) المصدر السابق، p. 10510.

(37) المصدر السابق.



• د. نسيمة الغيث
جامعة الكويت

١ ـ تمهيد

«عرس الزين» عنوان الرواية الثانية، للأديب السوداني الشهير: الطيب صالح، وهو يعد أحد عُمُد الرواية العربية الحديثة، يذكر اسمه إلى جوار أسماء كبار مبدعيها من أدباء الجيل الثاني، بعد الجيل المؤسس من أمثال محمود تيمور، ويحيى حقي، وتوفيق الحكيم، أما ذلك الجيل الثاني فيتصدره اسم نجيب محفوظ في مصر، والطيب صالح في السودان، وعبدالرحمن منيف في العراق، وغيرهم أيضا. وقد سطع نجم الأديب السوداني مع صدور روايته الأولى «موسم الهجرة إلى الشمال» التي أثارت من حولها جدلا صاخبا بين معجب بها، ورافض لها، وقد يكون سبب الإعجاب هو ذاته سبب التحفظ والرفض، إذ إنها في جرأتها الواقعية، وحرصها على تصوير الخصوصية التي يتميز بها الريف السوداني قاربت المنطقة الممنوعة أو المحظورة في التصوير الفني، ونعني المشاعر المكشوفة والألفاظ الفاضحة والإشارات المبتذلة، فهذا الجانب أثار مخاوف الأخلاقيين، ومن ينظرون إلى فنون الأدب على أنها طرق للتربية والتوجيه النفسي والخلقي، وأن الأديب مهما ادعى من حق حرية الإبداع وتحرير الموهبة من أي قيد لا يحق له أن يتخطى هذا الحاجز، حاجز الفضيلة، ومراعاة الذوق الرفيع. أما الذين يرون أن الجمال الفني هو في ذاته فضيلة، وأنه لا ينفك عن الحرية، التي يحققها المثال أو النحات حتى في

التماثيل العارية أو اللوحات التي تضاهيها، هذا الفريق رحب برواية «موسم الهجرة إلى الشمال»، ورأى أنها تمثل خطوة جريئة، وأسلوبا مبتكرا لتطوير فن الرواية العربية حتى لا يظل يراوح في موضوعاته التقليدية، وأساليبه المألوفة المصنوعة.. أو الزائفة.

ولكننا نظلم الطيب صالح وفنه الروائي، بل نظلم تلك الرواية إذا حصرنا الحوار فيها أو حولها في قضية تلك الصفحات أو العبارات المكشوفة، التي نرى أنها ليست جوهر الرواية وليست ميزتها، وخاصة أننا نعرف أن في الأدب العربي الحديث روايات وقصصا أكثر انكشافا وابتذالا، ومع هذا لم تأخذ موقعا مهما في فن الرواية العربية الحديثة، ولم يهتم بها النقاد، بل لم يهتم بها جمهور القراء كذلك، وهذا معناه أن أهمية «موسم الهجرة إلى الشمال» ليست في جرأتها في تناول هذا الجانب الجنسي المرفوض بإشاراته كما بألفاظه، وإنما جرأتها في كشف أسرار وأغوار العلاقة بين الجنوب والشمال (وهو الموضوع الذي عرف بقضية العلاقة بين الشرق والغرب) أي الأقطار العربية، وأوروبا، فنحن نعرف أن هناك عددا من الروايات اهتمت بهذا الموضع، مثل: عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم، وأديب لطه حسين، وقنديل أم هاشم ليحيى حقي، والحي اللاتيني لسهيل إدريس.. وغيرها، ولكن الفتى الشرقي (أو الجنوبي على وجه الحقيقة) في رواية الطيب صالح المشار إليها، ولأول مرة، لم يكن عربيا وحسب، لقد كان سودانيا، أسود، تختلط في عروقه الدماء العربية بالدماء الزنجية، وهذا جعل موقف بطل الرواية من الحضارة الغربية (أو الشمالية) ومن المرأة البيضاء - رمز تلك الحضارة - مختلفا عن مواقف جميع «الأبطال» السابقين الذين عايشوا تجربة الحياة في المجتمع الأوروبي، وعانوا الشعور بالنقص، والتفتيش عن هويتهم الضائعة.

لقد جاءت رواية «عرس الزين» تالية لموسم الهجرة إلى الشمال، ومن بعدهما صدرت للكاتب رواية «بندر شاه» بجزئيها «ضو البيت»، ثم «مريود»، كما صدرت له قصص أخرى، ولكن عملا من هذه الأعمال لم تكن له الإثارة التي كانت للرواية الأولى، ولا الطرافة والعذوبة وروح البراءة التي اتصف بها «الزين» في رواية «عرس الزين»، وليس معنى هذا أننا نجد قطيعة أو تناقضا بين الرواية الأولى والرواية الثانية، إذ إن بينهما صلات متعددة، وخيوطا ممتدة، وهذا أمر متوقع مادام الكاتب هو نفسه، ومادام يحرص على تصوير البيئة الفلاحية السودانية شمال الخرطوم، وإذا كان جزء من زمن «موسم الهجرة إلى الشمال» يجري في القاهرة، حيث التحق الشاب السوداني بالمدارس المصرية، ثم في لندن، حيث سافر وراء طموحه للدراسات العليا، وهناك أسفرت شخصيته المعقدة عن أسرارها، فشهد له العلماء بالذكاء والتفوق، كما

شهدت عليه جريمته - إذ قتل صديقته الإنجليزية بغير رحمة - بأن في داخله تمردا غير محدود، فإن حياة «سعيد» انتهت وأخذت مداها في تلك القرية السودانية التي نجدها - بكل ملامحها - في «عرس الزين».

هناك تضاد في البنية المكانية - فيما بين الروايتين - فليس في «عرس الزين» أكثر من إشارة واحدة إلى القاهرة، وأخرى إلى الإنجليز، وبذلك انحصر الاهتمام بكامله في عالم القرية، كما انحصر في عالم القرية، كما انحصر في قضاياها الاجتماعية، وإن كان لهذه القضايا - كما سنرى - امتداد إلى الوضع السوداني الاجتماعي العام، ولكن ليس كما كان الأمر في «موسم الهجرة إلى الشمال» حيث كان التطلع إلى العالم، ومراكز الحضارة، وصراع الحضارات هو المحور الرئيسي في الرواية.

إن عتبات الرواية تعطي مؤشرا مهما في اتجاه البؤرة المؤثرة في تشكيلها الفني والعتبة الأولى لأي رواية هي عنوانها، وهو هنا «عرس الزين»، وهما كلمتان ارتبطتا بعلاقة الإضافة، فالعنوان شبه جملة، يمكن تقديره: «هذا عرس الزين»، أو «هذه رواية عرس الزين» مثلا. والمهم أن الكلمة «عرس» تمثل ركنا من ركني الجملة المقدرة، وتتصدر العبارة الملفوظة، وهذا يجعل حفل العرس، الذي نشهده ونعيشه في الصفحات الأخيرة، بمثابة الهدف أو المرتكز أو البؤرة التي تجري إليها الأحداث (الفرعية) أو تنطلق منها لتصنع شكل الرواية، وتحدد مراحلها. وكذلك الكلمة الأخرى «الزين» فهو اسم شخص، علم، ولكنه - في نفس الوقت - صفة، تعني الحسن، والمرضي عنه، عكس القبيح، والشين، وهذا الاسم / الصفة يوقظ في وجدان المتلقي حاسة التوقع وإثارة الاحتمالات في اتجاه معين، وستكون المفارقة لافتة ومثيرة حين يكتشف هذا المتلقي أن هذا الزين الذي يتوقع أن يكون غاية في التناسق والكمال، ليس أكثر من شخص غير سوي، تصفه القرية - في جملتها - بأنه «الهبيل الغشيم»، ولكن الكاتب، ومع كل ما أبدى من حرص على الواقعية، وتصوير واقع الشعور والمعتقدات العامة (المتناقضة) تجاه مثل هذه (الشخصية) ظل يغوص في أعماق وجدانها الخاص، ووجدان القرية السودانية، حتى كشف عن عمق البراءة، وروح المسالمة وعظمة الإيمان القدري في تلك النفوس التي ساعدت «الزين» على أن تكون صفاته ليست بعيدة عن معنى اسمه..

2 - الشخصية والحدث:

إن هذه العتبة الأولى - المحددة بالعنوان - تنهض على دعامتين هما بذاتهما تحددان أركان الشكل الفني لهذه الرواية، فالزين شخص، والعرس حدث و«الزين» موجود من أول أسطر الرواية، وحتى آخرها، والعرس مشار إليه منذ ذلك السطر الأول، وهو الحدث الختامي للرواية، ومع هذا لا نستطيع أن نقول إن الكاتب حقق نوعا من التوازن بين الشخصية والحدث، فقد سيطرت الشخصية تماما، حتى يمكن أن نقول

إن مراحل الحدث، أي سعى الزين إلى أن يتزوج وتدرجه في طرح موضوع سعيه، قد تم تقسيمه إلى مراحل هدفها الكشف عن الجوانب الخفية أو الخافية في تلك الشخصية. وهذا الاهتمام بالشخصية متوقع من القارئ أو المتلقي، مادام الكاتب قد اختار لبطل روايته أن يكون غير سوي بهذه الدرجة أو تلك، ونحن نعرف الصعوبة التي تواجه الكاتب الروائي حين يريد أن يصور شخصية غير سوية. إن الشخصية السوية، أو العادية، أو المألوفة محكومة بالفكر العام، والتصورات السائدة، والعلاقات الاجتماعية النمطية، ولهذا يمكن للكاتب أن يصور عالمها الخاص معتمدا على خبرته بذاته، وممارساته، وعلاقاته، وملاحظاته على زملائه أو أصدقائه.. إلخ، وهذا يختلف كثيرا عما لو أراد الكاتب أن يصور شخصا أخرس، أو مقعدا، لأن طرق التعبير، وحدود التفكير، وصور العلاقات، وحدود الحركة، والقدرة على التواصل مع الآخرين، تختلف عندهما عن مثلها عن الأسوياء من الناس. والأمر أشد صعوبة بالنسبة إلى الأبله، لأن عقله لا يحكمه قانون، وانفعالاته لا تخضع لأي كابح، ومفاهيمه غامضة لا يمكن التعرف إلى مسارها أو حدودها، وهذا كله يجعل من تصوير شخصية الأبله مغامرة معرضة للفشل الذريع، ولكن الطيب صالح من تلك القلة من الكتاب الذين استطاعوا أن يقدموا نموذجا متفردا بصفاته وتكوينه، وليس محاكاة لأي نموذج آخر، كما أنه شديد الارتباط بأرضه وزمانه - كما سنرى - ولعل هذا هو ما لفت إليه اهتمام الفنان الكويتي خالد الصديق، إذ حول الرواية إلى لغة السينما، فكانت الفيلم الكويتي الثاني والأخير (بعد الفيلم الأول: بس يا بحر) مع الأسف، إذ توقف الاتجاه نحو هذا الفن العصري الخطير والذي قطعت فيه السينما الكويتية خطوات قليلة، ولكنها متميزة، وموفقة.

يحمل السطر الأول من الرواية صيغة خبر، تطلقه حليمة بائعة اللبن: الزين داير يعرس، وهي تتوسل بإذاعة الخبر - حيث تثور الدهشة - إلى غش مكيال الحليب، ومن جانب آخر، يذيعه الطريفي - التلميذ الذي تأخر عن موعده - ليشغل به ناظر المدرسة عن معاقبته.

وهكذا تضعنا ردود الفعل المندهشة المصدومة أمام ضرورة البحث عما جرى، ولكن الكاتب - وقد أثار تشوقنا - يتركنا ليبدأ الحكاية من أولها: إنه يبدأ بوصف ضحكة الزين (كنهيق الحمار)، وتقترن غرابة الصوت بغرابة المنشأ، فقد ولد ضاكا، وليس باكيا مثل جميع الأطفال، ثم يستكمل الوصف الحسي للشخصية: ليس في فمه غير سنتين، كما كان وجهه مستطيلا، وعنقه أطول حتى كان من بين الألقاب التي أطلقها عليه الصبيان: «الزرافة»، وتكتمل مفردات الصورة بذكر حيوانات أخرى: فذراعاه للقرد، وساقاه للكركي، فضلا عن الخدوش والتشوهات من قدميه الحافيتين إلى وجهه، فضلا عن أنه أكول نهم للطعام، ولكنه ليس

عدوانيا ـ حين نصل من الوصف الحسي إلى الوصف النفسي ـ فإن هذا الفتى الضاحك الساذج، في الأفراح تلقاه بين «كمشة حريم» يغني ويرقص، وعند البئر يساعد دون طلب أو انتظار أجر، هو بين الأطفال طفل، وبين الكبار «درويش»، ولكنه بين النساء يكتسب «معنى» آخر، لأن خياله الجامح وراء جميلات القرية بدأ يؤدي وظيفة لم تكن مقصودة، وهي لفت الأنظار إلى هؤلاء الجميلات، بحيث استقر شعور بأن من يتعلق بها الزين ويعلن حبه لها ترشح للزواج على الفور، لقد اعترف له الناس بسلامة ذوقه، لا تخيب له إشارة، أو تطيش عبارة:

«ـ عوك يا أهل الحلة، يا ناس البلد، عزة بنت العمدة كاتلالها كتيل.

الزين مكتول في حوش العمدة.»

«ـ أنا مكتول في فريق القوز.»

«ـ أنا مكتول في حوش محجوب.»

إن الناس «تاخده على قد عقله»، ولا تؤاخذه بتخليطه، ومع هذا تعترف له بما تشاهد منه، من شدة الحيوية، بل والقدرة البدنية، إنه يلهب حلقة الرقص، ويجعل من الأفراح وليالي الأعراس مهرجانا للسعادة والقوة، والتوحد بالمشاعر، ولكنه حين تعدى عليه «سيف الدين» وضربه بالفأس وشجه لم يهمل حقه، فأخذ بثأره وأوشك أن يقضي على حياة سيف الدين لولا تدخل الدرويش الصالح، الذي يمثل جانبه الروحي، وجانب القرية الروحي كذلك، وهو الشيخ «الحنين».

إن «الزين» الذي سيثير عرسه الدهشة والغرابة في القرية، لأن العروس التي آثرته وفضلته على كل من تقدم للزواج منها هي الفتاة «نعمة» ذات الشخصية القوية، فهي جميلة، متعلمة، تحفظ القرآن، وتناقش أباها وتتحفظ على آراء إخوتها الذكور، «نعمة» ابنة الحاج إبراهيم أحد أعيان القرية الذي ستظهر مقدرته حين يدفع مهرها (مهر ابنته) من ماله الخاص نيابة عن الزين مائة دينار ذهبا، نعمة هذه ابنة عم الزين، وهي التي يمنحها مكانة خاصة في نفسه منذ افتتاح أحداث الرواية، فهو «مكتول» كل حين وآخر في «فريق» أو في «حوش»، «لكن فتاة واحدة لا يتحدث الزين عنها» (ص 12)، ويحتفظ الكاتب باسمها سرا ليزيد تشويقنا، ثم إنها تلقى الزين يمارس هذره وعبثه مع النساء «كل هذا وفي الحي صبية حلوة، وقورة المحيا، غاضبة العينين، تراقب الزين في عبثه ومزاحه وهزاره، وجدته يوما في مجموعة من النساء يضاحكهن كعادته، فانتهرته قائلة: ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ، تمشى تشوف أشغالك؟ وحدجت النساء بعينيها الجميلتين. سكت الزين عن الضحك وطأطأ رأسه حياء، ثم انسل بين النساء ومضى في سبيله» ص(38). وإذن فإن الزين (الهبيل الغشيم) ليس هبيلا ولا غشيما فيما يتصل بخصوصية الحب، وحقوق المحبوب، وقد حرص المؤلف أن يتساند في هذا التميز جانبان أولهما يرجع للزين نفسه الذي يبدو شديد العطف على الذين

هزمتهم الحياة وقست عليهم، مثل الطرشاء، وموسى الأعرج، وأنه يعرف حدود الحق ويلتزم به، فهو يعاقب سيف الدين ويضربه بقوة ثأرا لنفسه، ولكنه ـ عقب هذا ـ يقبل رأسه ويصالحه عقب حصوله على حقه منه، كما أنه حين يعلن رغبته في الزواج من نعمة يقول: «بنت عمي وأنا أحق بها» (ص ١١١)، فهو يدرك حدود الحق المكتسب في المجتمعات ذات التكوين القبلي أو المحافظ، أما الجانب الآخر فيرجع إلى «نعمة» نفسها التي أفرد لها الكاتب عدة صفحات تبرز خلائقها ونقاء روحها (ص 51، 52، 55، 61) لقد ترامى على أعتاب جمالها وهيبة والدها أعز شباب القرية، وأهم موظف فيها (حيث تعد الوظيفة نوعا من السلطة والشارة الاجتماعية) ولكنها أهملتهم جميعا، ورضيت الزين. إن الكاتب لا يرجع هذه الاستجابة إلى خلل في مفاهيم القيم الاجتماعية عند الفتاة، لكنه يغلب الإيمان القدري والقيم الروحية. إن حفظها وتلذذها بسور معينة من القرآن الكريم (سورة الرحمن، ومريم، والقصص) قوى فيها عاطفة الرحمة «كانت تحلم بتضحية عظيمة لا تدري نوعها» (ص 52)، فكان زواج الزين، ابن العم قوي البدن قوة خارقة، الذي لا يحتاج إلا إلى قليل من الضغط، هو مجال هذه التضحية العظيمة.

وكما قلنا سابقا إن هذه الرواية مبنية في هيكلها وتطورها على شخصية الزين، ولكنها في جمع الأسانيد لبث (المعقولية) في تكوين الشخصية وجلاء جوانبها، تحولت إلى رواية اجتماعية تصور مرحلة من مراحل تطور المجتمع الريفي في أقاليم السودان الشمالي، فكأنما كان الزين «المفتاح» الذي ييسر للكاتب الولوج إلى فوز المجتمع إلى محاوره وتحديد قضاياه. إن «الزين» الذي يصيح بين حين وآخر: «أنا مكتول في...» إنما يحدد شخصا أو جماعة تتجه إليها الإضاءة (الاجتماعية) في الرواية، فحينما هتف باسم عزة بنت العمدة، عرفنا ـ خلال هذا ـ استعلاء العمدة وجبروته، ثم رأينا انتهازيته في تسخير الزين للعمل عنده مجانا، وحين صار الزين (كتيلا / قتيلا) في عرب القوز، اتجهت الإضاءة ـ في الرواية ـ إلى القطاع البدوي المتعالي على مهنة الفلاحة، المستعلي بعرقه العربي، وكيف يبادله الفلاحون جفوة بجفوة.. وهكذا. كما كان هذا النداء نفسه سبيلا للكشف عن مصادر قلق المرأة (أهل الفتاة) في تلك المجتمعات التي تنظر إلى الزواج على أنه الحل النهائي والوحيد لفتاتهم. وعبر صراعات ومشكلات الزين نتعرف إلى آثار جانبية مؤلمة لحركة تحرير الرقيق بقوة القانون، وليس بالتطور الطبيعي، وكيف تحولت في بعض جوانبها إلى سلبية (عجز بعض الرجال، والضياع لبعض النساء)، كما نراقب ملامح التطور الاجتماعي في المستشفى، وبناء المدرسة، وبدء الميكنة الزراعية، ولكن أهم جانبين وجه الكاتب اهتمامه إليهما فكان لهما أثر إيجابي في تأصيل الشعور بموقع

الشخصية (شخصية الزين) وكذلك في تعميق المضمون الاجتماعي للرواية، هذان الجانبان هما:

1 - تحديد محاور القوة في القرية (مجتمع القرية: ص 97) فهناك إمام المسجد الذي درس في الأزهر، ومن حوله بعض كبراء القرية، وهذا المحور يلتزم بأداء الفروض الدينية، وهناك محور مضاد لا يعترف بالإمام، ولا يصلي ولا يصوم.. وأغلب هذا المحور من شبان المدارس، ويقارب هذا المحور عدد من المثقفين الذين قرأوا أو سمعوا عن المادية الجدلية (الماركسية) ثم يأتي محور الوسط، من أصحاب النفوذ الفعلي على مقدرات القرية والاتصال المؤثر على أهلها، وهم فلاحون من الأعيان، يقررون كل شيء، ويواجهون المواقف، وكلامهم وقرارهم نهائي في أي موضوع.. إنهم الطبقة المالكة/ العاملة في القرية، ليست لها وظائف حكومية، ولا تميل إلى الثرثرة الثقافية، ولكنها تمثل ضمير القرية ويدها الفاعلة، فكل شيء يبدأ منهم، وينتهي إليهم، حتى المقاولات، والمشروعات، ومكتسبات التطور. نلاحظ أنهم كانوا دائما مع القرية ذاتها، ومع سطوتهم، لا يهملون قريتهم، ولا يرهقونها في نفس الوقت.. إنهم ميزان التدرج الطبيعي في التقدم الاجتماعي.

2 - الجانب الثاني الذي عمق المضمون الاجتماعي للرواية، وجعل من شخص الزين شخصية غنية بالدلالات، فهو ما يمكن التعبير عنه بأنه تعدد زوايا الرؤية للزين نفسه.

فهناك من يعده مجرد شخص يعاني التخلف العقلي، وأنه غير مسؤول عن أفعاله، وهناك من يراه - على العكس - شخصا مباركا، آثره الشيخ «الحنين» - ونتأمل دلالة الاسم ورومانسيته - بحبه، فلم يقبل ضيافة في غير بيته. وهناك الموقف الوسط الذي يمثله محجوب، إنه ليس متدينا، ولكنه يردد مع أهل القرية الاسم الذي اختاره الشيخ الحنين للزين، فقد سماه (المبروك) وبشره بأنه سيتزوج أحسن بنت في القرية، إن محجوب غير متدين، ولكنه يخشى أن يعلن جحوده، إنه لا يطمئن إلى قلقه وشكه، لأنه لا يعرف تماما ما الذي يمكن أن يفعله هؤلاء المجاذيب أو الدراويش، فربما ألحقوا به أذى!!

هذه هي مستويات التعامل مع العقيدة، وهذا التقسيم يذكرنا بما صنعه طه حسين في كتابته لسيرته الذاتية بشكل روائي في كتاب «الأيام»، ولكن الطيب صالح كان أكثر حرصا على توحيد المعنى في روايته إذ جعل من (الزين) عنصرا مؤثرا في هذا التحليل أو التشريح لمحاور المجتمع، وليس مجرد شخص يشاهد ويروي، كما كان «الصبي» في «الأيام».

3 - الجوانب الفنية:

لقد وضع الطيب صالح نصب عينيه منذ السطر الأول أنه يكتب «رواية»، ولهذا حرص على تقنيات فن الرواية، وحاول أن يقدم عملا متماسكا إلى حد كبير.

إن الخط الأساسي في صنع

التماسك هو شخص الزين نفسه، فهي روايته، وكل الشخصيات التي استدعيت إلى الرواية، فإنما لأن لها به علاقة، سواء كانت علاقة تجاذب وتوافق، أو تنافر وصراع، كما أن حفل عرسه الذي اختتمت به الرواية حقق مشاركة عامة، وتوحدا غير مسبوق لكل قطاعات ومحاور وشخصيات القرية، حتى القوز (البدو) المتباعدين عن القرية، حتى أهالي الجانب الآخر من النيل، حتى إمام المسجد، والمنبوذين.. حضروا جميعا وشاركوا كل بوسيلته، في حفل يعلن انتصار البراءة، وقدرة الحب وحده على تخطي كل العقبات.

لقد ترك الزين حفل عرسه واختفى، وقد ظنوا به الظنون، ولكنه كان موصولا بمصدره، بمنبعه، بالشيخ الحنين (الدرويش) الذي ثوى في قبره وحيدا، خارج القرية، ذهب إليه يزوره ويبكي على قبره في مشهد ختامي مفعم بالروحية والصفاء.

وهنا نقول إن مجرد ذكر اسم «الزين» وتحركه في صفحات أو فصول الرواية لا يعني أنها تحقق لها الوحدة والتماسك، إذ كان يمكن أن تجمح الشخصية، أو ينقطع تواصلها، أو تنتقل في الزمان والمكان، ولكن الزين، الذي ظل في قريته (لم يغادرها إلا لزمن قصير قضاه في مستشفى مروى عقب ضربه بالفأس، وكان لهذا أثر إيجابي إذ عاد وقد ركب أسنانا صناعية فتحسن منظره) هذا ساعد الكاتب على أن يكون اتجاهه الغوص في أعماق المجتمع، والشخصيات، وتصوير الطبائع، وليس الأماكن.

ومن ناحية أخرى، فإنه لما كان «العرس» هو مفاجأة البداية، كخبر، ودهشة الختام كمشهد وتصوير، فإن كل ما بين إعلان الخبر، وتجسيده في حفل عام، أي أن كل ما بين بداية الرواية وختامها، مشى في هذا الاتجاه، مع بعض الاستطراد الذي عرفناه من تحليل محاور المجتمع، فإنه لم يكن مطلوبا بقوة للمعرفة بالزين ذاته، وقد انعكس هذا على إيقاع الزمن في السرد، فقد أسرع، أو أبطأ، استجابة لرغبة الكاتب في التعريف بشخصياته (الأخرى) وطبائع القرية المتأصلة.

في أول عبارة في الرواية تطلق حليمة خبر عرس الزين متحررا من قيد الزمن:

«- الزين مو داير يعرس!» ص (5)،

ولكن الطريفي - التلميذ - سيحدد الزمن بعد صفحة واحدة:

«- الزين ماش يعقدو له بعد باكر» (ص 6).

غير أن هذا التحديد سيظل معلقا، بل يتم تجاهله، ليظهر أثره بعد ثمانين صفحة (87) فقد «جلس الطريفي خلسة في مقعده، بعد أن حدث الناظر بخبر عرس الزين».

إن الزمن الخارجي (أو الموضوعي) لا يزيد على بضع دقائق بين وقوف الطريفي يحدث الناظر بحوش المدرسة، وجلوسه بالفصل. فكيف انقضت هذه الصفحات من الناحية الزمنية؟

لقد تحرر الزمن من سيطرة اللحظة، ومن قبضة المكان سواء كان

بيت آمنة، أو حوش المدرسة. وهكذا عاد الكاتب إلى ظروف ميلاد الزين، بل قبل هذا صور الزين نفسه في حركته وسلوكه اليومي المألوف، وبعد حين يقول: «ومضى شهر» (ص 26) ثم يحرر السياق من سطوة الأرقام المحددة، فيقول بعد صفحة واحدة: «استيقظت البلد يوما» (ص 27)، بل يتحرك في زمن مفتوح تماما: «ووفدت على الزين سنوات خصب» (ص27)، ثم يتراءى له أن يعود إلى مشهد الصفحة الأولى، فيذكر أن «لم تصدق آمنة» (ص41)، وحين يبدأ بتقديم شخصية «نعمة» فإنه يبدأ من طفولتها - كما فعل مع الزين - ويتعرض الزين لحادث العراك مع سيف الدين ويشج رأسه (ص 61)، وبعد هذا الحادث بأعوام طويلة (ص 71).. إلخ. وهذا يعني أن الكاتب الذي حرص على أن يكون الزمن الخارجي لا يزيد على يومين، تحرك بزمن السرد في فضاءات مفتوحة على كل مراحل حياة الزين، ونعمة، مع انتقاء أحداث معينة هي الأكثر ارتباطا بالعرس، وبالكشف عن طبيعة الشخصية. وبهذا التحرر من سياق الزمن، والتحرك ما بين الماضي (الاسترجاع) والإشارة إلى ما سيكون (الاستباق) اكتسب الشكل الفني حيوية وحضورا وتأثيرا أقوى مما لو كان يتدرج متدفقا في تراتب منطقي محكوم بحركة الزمن الخارجي.

وقد حرص الكاتب على أن يقترب من اللهجة السودانية، أو لهجة الريف السوداني في مناطق الشمال خاصة، فهناك النداء للرجل (يازول) وفنجان (جَبَنَة)، و«الكين» بدل لكن، و«قسدت» بدلا من قصدت. ويتجاوز المفردات إلى بعض التراكيب مثل: الزين حبابه عشرة، الزين ود حلال. وتعني: الزين شخص يحبه الجميع، وهو ابن حلال.. أي طيب!! كما كان حريصا على تمييز لغة النساء - كما في لقاء آمنة وسعدية (ص 42) - عن لغة الرجال بل إن لغة الكلام تختلف حسب درجة التعليم (وهنا يمكن أن نراقب لغة إمام المسجد الذي يتعالى بتعلمه في الأزهر) ولغة ناظر المدرسة.

لقد رعى الكاتب هذا الجانب اللغوي الذي يؤكد الخصوصية للبيئة المكانية للرواية، وقد أكسب هذا رواياته رواجا وإعجابا، لأنه لم يبالغ بالدرجة التي تجعل المتحدثين بلهجات عربية أخرى لا يتجاوبون مع الرواية نتيجة عدم الفهم أو استغلاق الدلالة (مع أنه توجد بعض العبارات التي تحتاج إلى استيضاح) حيث تولى السياق إضاءة المعنى بدرجة مناسبة. وهذا أعطى الرواية جوا من الواقعية التي تصل إلى حد التصوير الفوتوغرافي بالنسبة إلى بعض المشاهد، كما في هذا الاقتباس الذي نجده في (ص 111، 112) حيث يتداول الرجال المتنفذين في القرية حديث العرس المرتقب:

«قال الزين: بت عمي ولا لأ؟ يروح يشوف له بنت عم.

قال محجوب له بحزم: العقد يوم الخميس الجالي. بعد دا ما فيش طرطشة ورقيص وكلام فاضي.. سمعت ولا لأ!

سكت الزين!

وسأله الطاهر الرواس: منو القال لك؟ فقال الزين: هي نفسها كلمتني.. إلخ. والفوتوغرافية هنا لا تأتي من محاكاة لهجة الخطاب اليومي وحدها، بل - أيضا - من الاهتمام بالتفاصيل العادية، ووصف الحركات المصاحبة، والانفعالات، والإطار المشهدي للمجلس الذي يتميز بتلك الخصوصية السودانية الريفية المحببة.

ولابد أن نلتفت إلى طريقة الكاتب في ذكر أسماء الشخصيات، إنهم لا يبدون فرادى، بل مجاميع، وهو في هذا يعكس واقع الحياة في المجتمعات ذات الترابط القوي. والكاتب لا يقول - مثلا - محجوب وجماعته، أو أصدقاؤه، إنه يذكرهم جميعا، بأسمائهم كل مرة محجوب، وعبدالحفيظ، وبكري، وأحمد أبو اسماعيل، والطاهر الرواس، وحمد ودّ الريس...

إنه بهذه الطريقة يبث الوعي بالمكان، وليس بالشخصيات فقط، لأن الرابط مكاني في الأساس، وبمثل هذه الأساليب نقوى الجانب الفوتوغرافي، كما أن الرواية اقتحمت مطالب الأداء الحديث في فن الرواية حيث يكتسب «المكان» أهمية أولى في تشكيل الرواية. وفي هذا لا يتناقض قولنا إن «عرس الزين» رواية شخصية، مع القول إنها، رواية مكانية، في نفس الوقت، فالزين، ابن المكان أكثر مما هو انعكاس لأي مؤثر آخر، وهذا نوع من خصوصية هذه الرواية الذي أكسبها أصالة وجاذبية واضحة.



فئران بلا جحور

رواية الخروج عن النص والدخول في التجربة

• د. مصطفى الضبع

للكاتب مشروعية الاختلاف في مشروعه اللاحق عن السابق، وفي مشروعه كله عن غيره ممن يشاركونه في مجاله، يؤكد هذا ما أبدعه الروائي الليبي د. أحمد إبراهيم الفقيه في روايته الأخيرة فئران بلا جحور (1) إذ تأتي الرواية نسيجا مغايرا لما ألفناه في أعماله السابقة التي كانت تقترب من الإنسان في مواجهة زحام المدن بكل ما يحمله من قيود وصراعات، ولكنه في نصه الروائي الجديد يجعل من الإنسان كائنا في مواجهة فضاء الصحراء التي لاتزدحم إلا بصراعات من نوع جديد تكاد تجذب القارئ سريعا ليفكر فيما من شأن هذه الصراعات

أن يكشف عما وراءها من مغزى. فالنص يسير على نظام يبدو في ظاهره كلاسيكي الحكي، ولكن النظرة المدققة تكشف عن طبيعة تبدو بعيدة تماما عما حكم به أولا، فالنص مفاجئ في طرائقه، مباغت في تقنياته متوافق مع قارئ عربي نهم للحكايات تأسره تفاصيلها وتستغرقه أحداثها ويسعى إلى مصادقة أبطالها وراويها.

يعمد الراوي منذ البداية إلى وضع قارئه في وضعيه تحفز إذ لم يطرح أية ملامح لمكان ما أو أشخاص يضعهم في زاوية من عالم يتحركون فيه وإنما أضاء المساحة التي تخيلها القارئ، أضاءها بأكبر مصباح يمكن للإنسان أن يدركه (الشمس) التي تكشف كل حقيقة تسطع عليها حتى لتصبح هي نفسها حقيقة الحقائق، هكذا يتقدم النص في استهلال سردي يخطئ من يظنه مجرد مدخل لعالم بديع:

«كانت الشمس قد وصلت إلى نقطة هي تماما منتصف السماء وكأنما أعجبها المكان، فأمسكت سروج عرباتها، ورأت أن لا بأس من وقفة حتى وإن طالت، تستلقط فيها أنفاسها، وتأخذ قيلولتها، قبل أن تستأنف الرحيل» (2).

مما يجعل الشمس مؤهلة لأن تقوم بوظائف متعددة على مستوى الحكاية المسرودة، وظائف عنقودية غير منفصلة في واحدة منها عن الأخرى، فهي تعمل على إضاءة عالم يبدو مظلما عند مقاربة العنوان «فئران بلا جحور» والإضاءة التي يحتاجها القارئ ليهتدي بها في رحلته مع النص تغاير في وظيفتها ما يشعر به هؤلاء الذين لم يتعودوها (الفئران)، تلك التي تعودت الظلام، ظلام الجحور فأصبحت مجبرة على أن تعيش في عالم غير عالمها، عالم تبدو فيه الحياة أكثر صعوبة لأنها في الجحور كانت تعيش حياة مستقلة عن الإنسان الذي يمثل عدوا لدودا لها لايختلف في ذلك من يطاردونها للقضاء عليها تخلصا من هجومها على الشعير أو من يطاردونها ليأكلوها، وهذا الطرح يأخذنا بدوره إلى ما هو أبعد من ذلك حيث الأمر يعدو مغايرا لمجرد فكرة وجود النص في عالم الشمس أو العكس، فالاستهلال السابق من السهل أن يُقارب من خلاله عالم الكاتب نفسه الذي يبدو هو فيه شمسا تصل إلى منتصف الطريق إلى الحقيقة أو منتصف العمر الذي يجعله على قناعة من أن الحياة يجب أن تدرك بصورة أخرى، إن الفكرة التي تبدو رومانسية تمتزج بآلية البيان العربي القديم في جعله الحقيقي مجازيا وبثه الحياة والعقل فيما لاعقل له، الفكرة نفسها - مع نظرة مغايرة تكون صالحة تمام الصلاحية لأن تنطبق على هذا العالم الخاص الذي يبدو فيه عالم الكاتب مرجعية لنص يفرض نفسه، ومن ثم عالمه على القارئ، عند هذا الحد من إدراك النص تزداد الطاقة الترميزية نشاطا، فالعالم يبدو بكرا قبل دخول الإنسان الذي لا يكتفي بأن يفض

بكارة هذا العالم ، ولكنه يسعى إلى إقامة عالمه هو الذي يستند على مبادئه الخاصة التي تجعل منه الوحيد على الأرض، وما سواه من كائنات تدور في فلكه الخاص.

لم يكن في هذه البقعة من الأرض كائنات بشرية يمكن أن تنزعج من حرارة الشمس»(3).

وكأن الإحساس محصور في الإنسان والصراع مع الطبيعة وقف عليه دون سواه مما يجعل النص ينحو بنا إلى وجهة تنحاز لكائن لايهمه إلا نفسه على حساب الآخرين، لقد غزا الإنسان ممثلا في النجع المهاجر عالم الجرابيع مغتصبا حقول الشعير أو حصاده الذي ادخرته هذه الكائنات التي لم تفعل إلا ما هو مباح لها في تحصيل الرزق، ولها حقها في ذلك.

سرديا لم تكن حركة الشمس مجرد ميقات زمني تتحدد في إطاره التفاصيل أو تتدرج المشاهد، ولكنها حركة تحتاج إلى متابعة من الاستهلال، وحتى النهاية مرورا بالفصول المتعددة للرواية، مما يطرح دلالات متعددة أهمها أن اقتران الشمس بالتأويلات المطروحة سابقا يجعل غيابها غيابا لهذه المعاني، وهو ما يتقرر إذا ما نحن راجعنا ما يحدث ليلا بعيدا عن حركة الشمس ونهارا في إطارها، إن الفتى برهان الذي قرر إيقاف أذان الفجر كيلا يأتي أبناء جبريل ليكتشفوا ما وقع عليه أبناء النجع، لم يفعل ذلك في صلاة أخرى، من المنطقي أن أبناء جبريل سيسعون للصلاة دون سماع الأذان وهم إذا كانوا من المهتمين بالصلاة لن يدفعهم إليها الأذان.

والشمس في حركتها الدالة يوميا لاتشعرنا أنها لا تأتي بجديد، ولكن الثبات المكاني ينتج ما يشبه جيوب السرد أو ما يمكننا أن نسميه خلجانه التي تمثل جوانب في مساحتي السرد والمكان اللذين يشكلان قماشة النص وعصبه، والأرض بوصفها مكان يضم الأحداث المسرودة تمثل مساحة واسعة دون معالم واضحة بداية، مساحة تتشكل عبر حركة الإنسان، فالسارد لايقدم وصفا تفصيليا للمكان أولا وإنما يعمد للأحداث التي تحرك خيال المتلقي المشارك في تشكيل عالم النص، حيث يشكل القراء على اختلاف قدراتهم التخييلية المكان غير المشكل، وإنما تتضح معالمه مع حركة الأفراد فيه لذا لم ينفتح المكان إلا مرة واحدة لتنضاف مساحة جديدة بكر إلى المساحة التي يتحرك فيها الأفراد، وهي المرة التي تواعد فيها عامر وزينب اللذان يقران بلقائهما وعدا معروفا للجميع بالزواج، ولكن الظروف غير المواتية تقف حائلا دون إتمامه، وعندما يخرجان تنفتح معالم أخرى لم تكن معروفة وتأتي ملامح المساحة المنفتحة قرينة حركة العاشقين أو المحبوبين، إنه الحب الذي يفتح مساحات جديدة للمعرفة والرغبة التي تحرك الإنسان إلى عالم جديد يسبر أغواره ويوسع من مساحة حركته. هل كان النجع ليكتشف مخازن الشعير لولا رغبة

الصغير وحبه للاستطلاع الرأس (التنقيب) في الأرض، وهي حركة تأتي في مقابل حركة أفقية تحركها عامر وزينب للقاء، حركة تمثل خروجا على التقاليد أظهرها السارد ببراعة في وصفه للمكان الذي يبدو مخيفا في مخالفته لطبيعة مكان استقرار النجع، ويؤكد هذا الخروج بأنه خروج من دائرة الأمان إذ وقع المحبوبان فريسة لذئاب شرسة كادت أن تفقدهما حياتهما.

يبدو المكان بداية طارحا معطيات الإرهاب وهو ما لايدركه عامر الذي يحركه الشوق ويدفعه الحب.

- « ومدفوعا بمشاعر الغبطة التي أفعمت قلبه، تحرك عامر بن شيحة مسرع الخطى باتجاه الناحية الغربية حيث تقل أشجار السدر، وتكثر في الوادي المناطق الصخرية الخالية من الجحور، بينما تتسامق على ضفة الوادي كثيان الرمل العملاقة...»(4).

- «وصل إلى كثيب من الرمل الأحمر يشبه جبلا، وبدلا من أن يمضي في طريقه إلى شجرة السدر القريبة، دار بالكثيب، ليترك مضارب النجع خلفه...»

- « لم يبق لزينب عذر كي لاتستسلم مثل صاحبها لليونه الرمل وتجلس قريبة منه، في مواجهة أفق ينتهي بسلسلة الجبال التي يرتمي وراءها عالم الشمال ببحره وسواحله ومدنه العريقة وعلى يمينهما منطقة كثيرة الصخور تحتل مجرى الوادي، حيث انكمشت الحقول إلى نتف متفرقة، بها شجيرات السدر الصغيرة وعلى يسارهما تترامى مساحات لاحد لها من الأرض الجرداء ذات اللون الأشهب، تخترقها بعض المسارب الصغيرة، والأخاديد التي حصرتها السيول، والتي نبتت في مجاريها، وعلى ضفافها أعداد متفرقة من نباتات الرتم والسبط والقزاح»(5).

ولايتوقف الأمر عند تقديم المساحة المكانية المؤطرة للحدث ولا الدالة على الخروج وإنما يأتي الوصف إيقافا لتدفق السرد الذي يحرك المتلقي المدفوع هو الآخر تأثرا باللحظة إلى توقع ما يحدث أو تخيله، إن المتلقي يندفع إلى تخيل لقاء روميو جوليتي، لقاء عاشقين خلالهما الوقت مما يجعل السارد (الممتلك لوعى فعله) يحاول إيقاف لهاث المتلقى ما نعا عنه توقعه ومحركا فيه تشوقا من نوع جديد يجعله مدركا طبيعة الحياة التي يعيشها المحبوبان فليس هما روميو وجولييت في الواقع، وإن كان ذلك في طيات المشاعر والأحاسيس، والسارد في إطار وعيه باللحظة لايجعل منها مجرد لقاء بين اثنين وإنما يستثمرها لإظهار تفاصيل دلالية أخرى، فعندما تجلس زينب يجعلها تأتي بحركة معبرة دالة تلخص وضعها ومعها عامر بصورة خاصة وتنسحب على النجع بكامله أو على وضعية النجع في وضعه الراهن.

«جلست زينب وقد وضعت عينيها في الأرض حياء، تعبث بالرمل، تملأ به يدها، وتجعله يتسرب بين أصابعها دون أن تقول شيئا»(6).

إنه قانون الحياة الذي بدأ يفرض نفسه على المكان، ويمس الحياة نفسها، وقد بدأت تتسرب من أيدي أصحابها، إنه العمر الذي ينقضي دون جدوى، وهي حالة اليأس التي دفعت زينب للمغامرة بأن تنفلت من الجميع مستجيبة لنداء خفي لتلتقي بعامر بعيدا عن الأعين.

«فهي أول مرة تجلس مع عامر على انفراد، منذ أن صارت موعودة له ورغم أنهما يلتقيان كثيرا في إطار العائلة، إلا أنه لم يحدث أن وجدا فرصة لتبادل أي حديث له معنى يتصل بحياتهما ومستقبلهما» (7).

ورغم أن عملية الخروج تعد بمثابة خروج عن النص أو خروج خطر، ولكن السارد يستثمره لإظهار حالة الانفلات التي كان على المجتمع أن يعيشها، والتي تكاد تشبه عملية القدر التي تتمثل حسب الثقافة الشعبية - فيما يسمى بخط الرمل والنص يطرح التساؤل صريحا.

« إذ من يجرؤ على إبطال ما يقوله خط الرمل؟»(8)

إن ظلالا من الترميز السياسي أو الاجتماعي العربي يطرح نفسه عبر النص ويمكننا ألا نعتبر ذلك تأويلا، متكئين على ما صرح به المؤلف نفسه في مقدمته للرواية (9) فالمدقق للمكان الذي يمثل بؤرة للأحداث يدرك نقطتين لهما أهميتهما وخطورتهما في هذا السياق.

الأولى: ما أشرنا إليه سابقا من خروج عامر وزينب على النص القانوني الاجتماعي، وهو خروج مبرر ارتضته الجماعة ورفضه العم، والقارئ يتعاطف مع هذا الخروج متضامنا مع حالة الكساد التي يعيشها جيل لايمتلك حياته ولامصيره. لذا لم يرفض أهل النجع - باستثناء العم الثائر - هذا الخروج بما فيهم الأب بل مثلوا عنصر حماية ووقاية لهما من ثورة العم الذي يمثل زمنا وتقاليد وطبيعة تكاد تكون مختلفة ومغايرة.

الثانية: في دخول أبناء جبريل من الشرق (أو كما نفهم من النص) وهو دخول مفاجئ يعضدد ما يطرحه النص من تقنية المفاجأة والقطع، وهو الظهور المرفوض من الجميع في مقابل خروج ليس كذلك من عامر وزينب، والعبارات الأولى التي تكشف عن طبيعة الداخلين إلى جسد الوطن شبه المستقر «تقدم نحو الرجل يلاقيه في منتصف الطريق - سلاما على أهل هذا النجع».

كانت لهجته البدوية التي تنبئ بمجيئه من شرق البلاد واضحة تؤكد ما ذهب إليه تفكير الحاج أبو حمامة منذ أن رأى ما يرتديه الرجل وجماعته.

- وعلكيم السلام.

- أخوكم يونس من أولاد جبريل» (10).

على الرغم مما يبدو عليه الدخول سلميا - فإنه دخول مغير لطبيعة الحياة والدخول في محاولات الإخفاء والاختفاء المستمرتين للدرجة التي يضطرون فيها للكف عن أذان الفجر والتفكير في تغيير طبيعة الحياة بالعمل ليلا بدلا من النهار، ولأن عملية الدخول مرفوضة تسعى

رابحة إلى تطبيع العلاقات مع أهل النجع ويكون دخولها دالا أن تنجح في السيطرة على رجل العلم والدين معا (الفقي برهان) الذي لايجد حرجا ولو في داخله من السعي لهذا التطبيع.

إن حركتي الدخول والخروج على الرغم من أنهما تبدوان منفصلتين، ولكن يكفي أولا أن نتوقف عند تتابعهما فالخروج تال للدخول مترتب عليه ونغمة التحرر التي عزفها أبناء جبريل سرى مفعولها لدى الكثيرين من أبناء النجع، فلم تكن نشازا لديهم إنه العالم الطالع في مقابل عالم يؤذن بالزوال أو يكاد، عالم لم تبق منه إلا الحكايات والرجال المتميزون والنساء اللواتي لهن سمة البروز والظهور أو التميز هؤلاء الذين يتكئ تاريخهم على حكايات تمثل نقطة الاختلاف.

- الفقي برهان يستند على عالم من الحكايات والنصوص المختزنة.

- رابحة بدورها لها تاريخها الحكائي الذي لايرويه أحد إلا هي

- الحاجة خديجة زوجة الشيخ حامد أبو ليلة يتمثل تميزها في حكاية خروجها عن المكان وارتحا لها للحج.

- العمة مريومة شخصية صنيعة الحكي ينبني عالمها على مادة حكائية واضحة المعالم.

وفي إطار التأكيد على هذه السمة تبرز شخصية مغايرة لا حكايات لها في الوقت الذي يكاد وجوده المجرد أن يكون مثيرا لعشرات الأسئلة التي لايجيب النص عليها صراحة ونعني «القبطان» باسمه المستفز، فالقبطان كما هو معروف - شخصية مائية علاقتها بالبحر والإبحار أكبر من علاقتها بالصحراء أو اليابسة، ولكنه نسيج منفرد يثير بدوره أسئلة لايجيب عنها القدر الممنوح له من مساحة سردية، إنه لايعد نموذجا ظاهرا لأنه - كما يطرحه النص - لايتكئ على حكايات مباشرة أو حكاية تطرح نفسها مباشرة كما في حالة الآخرين، وإنما تبزغ حكايات غير مصرح بها، إذ من المؤكد أن هناك علاقة ما أو معنى كامنا في هذا الاسم تكون علاقته به كالمثل العربي وقصته، وإذا كان القبطان قائما بدور القيادة في الذاكرة الإنسانية فإن قبطاننا ههنا لا سيادة له إلا إذا أدخلناه في سياق المقولة العربية «خادم القوم سيدهم» إنه يقوم بخدمة تكاد تكون ثابتة إعداد الشاى للمجلس، وهو من هذه الزاوية يبدو في علاقة بالسيولة، الماء من زاوية قدلا يتنبه لها القارئ مما يجعله شخصية هامشية وإنما على مستوى التأويل هو يمنح الشخصيات تنوعا محدودا ولايهتم السارد بالتأريخ له ولا للتعرض لتفاصيل حياته، إنه يشبه الشخصيات الهامشية في روايات الفلاح (عبيط القرية - المعتوه - الأهبل وغيرها من الشخصيات التي تعد وجوها لعالم يعتد بمنطق القوة والعزوة، بمنطق الرجولة في طبيعتها الخشنة.

ولاتتوقف القضايا التي تثيرها الرواية عند هذه الشخصية بطبيعتها الاشكالية، وإنما هي تستند على

مجموعة من النقاط التي تحسب في سياق جرأة المؤلف لكسر الحاجز النفسي لهذا العالم الرامز الدال، ومن هذه النقاط.

نقطتان لهما أهميتهما وتتعلقان بالدين وطبيعة الحياة:

الأولى: إيقاف أذان الفجر الذي فرضته طبيعة دخول أبناء جبريل ومحاولة الاخفاء عملا بالمثل الشعبي القائل «داري على شمعتك تقيد» أليس للآخرين حق الحياة كما لأبناء النجع، وهل الحفاظ على السر المادي يبيح لأهل النجع وللفقي برهان على ما هو عليه من الوعى الديني أن يوقف واحدا من المناسك للحفاظ على السر الذي يكون في إفشائه مشاركة للآخرين الوافدين في الرزق؟

الثانية: تخلي أهل النجع وخاصة النساء عن أغطية الرأس عند العمل عندما يشعرن أن هذه الأغطية تمثل عائقا لهن عن الانجاز.

إن هذا الطرح لايعني ضدية ما تجاه النص، ولكنه الفهم الصحيح لطبيعة الحياة التي يمكن الاتكاء فيها على ضرورة أو على قاعدة فقهية (الضرورات تبيح المحظورات) إذ من السهل أن نلوح - إن نحن تنبهنا لهاتين النقطتين - للنص بخروجه عن النص، مع أن هذا النص تتمثل طبيعته الجمالية في خروجه عن المألوف ومحاولته أن يكون مختلفا، إنه خروج عن النص العربي المعتاد النص الذي وسم الحياة العربية بطبيعة التجاهل لمعان قابعة في أمكنة عتيقة، يمكن مقاربتها إن نحن توقفنا عند تيمتين واضحتين في السياق السردي تطرحان اسئلتهما الخاصة:

أولا: المياه موجودة في النجع ويمكن التحكم فيها، فلماذا لم يفكر هؤلاء في الزراعة ولو على مياه الأمطار؟

ثانيا: لقد بدت الحيوانات أكثر دراية للحياة من البشر إنها تفكر وتفعل مالا يفعله الذين يجب عليهم ذلك إن اجتماع أهل النجع لمناقشة طبيعة الوضع الراهن كان يشوبه الخلاف على الطريقة العربية (اتفقوا على ألا يتفقوا) ولكن اجتماع الحيوانات الثنائية (السلحفاة القنفد ص201) أو الاجتماع العام ص229 يبدو منظما محللا للأمور عاملا بمبدأ .. اعرف عدوك، وهو ما يخالف طبيعة البشر الذين من المفترض أنهم يعيشون حياة تعتمد على المفاجأة والمباغتة، وهم على استعداد دائم لها.

لقد سعى النص إلى أن يجعل الصورة تبدو كهذا هى نسيج واحد لكن الخيوط مختلفة إلى حد التنافر، وهو عندما يلح على مجموعة من العناصر يستثمرها في تأكيد أشياء وطرح أخرى جانبا. فلقد نجح النص أن يمنح نفسه خصوبة يخلو منها المكان، خصوبة الحكايات والشخصيات التي تكاد تصنع نماذج تمثل حالات إنسانية خاصة تؤطر هذا العالم وتسجله مما يجعلنا نرى غياب العالم مطبوعا على تفكيرها، والنص حين يستمد خصوبته هذه يلجأ أحيانا إلى تفتيت البنية السردية في محاولة المغايرة لطبيعة الحياة الصماء فلم يقدم نفسه كتلة واحدة يصطدم بها القارئ المتفاعل معه،

وإنما يعمد إلى تقنية القطع بأن يوقف حكاية مشتعلة متداخلا مع حكاية أخرى أو عنصر سردي آخر وهو ما يبدو واضحا في حكايات متعددة منها حكاية خروج عامر وزينب وغيرها من حكايات تكمن قدرة النص في تطويعها وجعلها من نسيجه الخاص، حتى ما يمثل تراثا شعبيا ربمابات معروفا للجميع يأتي توظيف النص له في صورة تبدو جديدة تمثل خصوصية له، إن الفئران تفقد جحورها لا لأنها تضطر لذلك، ولكن لأنها لم توفر من الحماية لأنفسها ما يجعلها تعيش مستقرة مع الوضع في الاعتبار الطاقة الترميزية للفئران فليست هي أبدا الجرابيع والعهدة على النص بالطبع.

يبقى عالم فئران بلا جحور على أهبة الحديث عند قراة جديدة لنص جديد، قراءة لايضيرها أو يقلل منها قراءات سابقة قراءات مهما اجتهد التأويل من خلالها أن يقدم مفاتيحه الخاصة، ولكنها تكفي فحسب بأن تقول : لقد مر قارئ من هنا، من هذه النقطة التي يختزل فيها النص عالمه ويقدم عندها المؤلف نصه طازجا متجدد البكارة يتماس مع أسطورية يطرحها بين ثناياه تشير إلى أن تخلق الحكاية الجديدة ليس نفيا للأسطورة التي نظن زوالها، ولكن النص يقدمها نافيا الظن ومؤكدا على تجددها، وإن ارتدت ثياب الزمن الغابر إنها إسطورة العالم الجديد الذي لايقبل إلا أن يبدو في صورة انفصال عن القديم، ولكنه لايفتأ يعود إليه.

هوامش:

(1) أحمد إبراهيم الفقيه، فئران بلا جحور، دار الهلال، القاهرة،2000 .

(3,2) الرواية ص7

(4) الرواية ص211

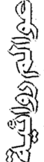
(7-5) الرواية ص212

(8) الرواية ص112

(9) تحت عنوان «كلمة من المؤلف» (وهل يعد النص الروائي غير كلمة من المؤلف؟) يشير المؤلف إلى علاقة نصه بالأحداث العربية المتلاحقة بداية من 1967 وتأثر عملية إنجاز الرواية نفسها بهذه الأحداث، فقد بدأ نشر الفصول الأولى في مجلة الرواد الأدبية عام 1967 وتحديدا في الأشهر الثلاثة التي سبقت النكسة وعلى الرغم من تصريحه «أن لا علاقة للنكسة بموضوع الرواية أو بعالمها» فإن هذا لاينفي من جهة أخرى وجود علاقة لم ينفها المؤلف وهي علاقة الرواية بالنكسة. ورواية تتعطل ثلاثين عاما بسبب النكسة لاتستطيع نفي علاقتها بواقع راهن إن لم تلتحم أحداثها معه بصورة مباشرة فذلك واقع بالصورة غير المباشرة يقول المؤلف:

غير إن الظروف التي نتجت عن تلك النكسة والمزاج الذي وضعتنا فيه، كا فعلت مع غيري من أبناء الوطن العربي أسهمت في تعطيل صدور هذه الرواية مكتملة لمدة تزيد على ثلاثة وثلاثين عاما» ص5.

(10) الرواية ص101.



«نشيد البحر»
أم
نشيد الخلاص؟

بقلم الدكتور
الرشيد بوشعير
(الأستاذ في جامعة الإمارات)

«نشيد البحر» هي الرواية السابعة التي ينشرها عبدالله خليفة، وهي تختلف قليلا عن أعماله السابقة من حيث كونها تعمق بعض الأفكار والمضامين وتثريها، ومن حيث كونها تضيف لمسات جمالية تعد جديدة في عالم عبدالله خليفة الروائي، بالرغم مما يشوب تلك اللمسات من هنات سنراها لاحقا.

منذ البداية نرى بطل الرواية «نجم منصور» يعود إلى وطنه بعد عدة سنوات قضاها في الخارج على مقاعد الجامعة، بينما كان أهله ينتظرون عودته بفارغ صبر أملا في أن ينقذهم من الفقر واليأس الذي يغمرهم.

وتفاجأ شقيقته ووالده بثيابه المتواضعة ويحسون بإحباط شديد عندما يكتشفون أنه قد عاد دون أن يحصل على شهادة جامعية، معللا إخفاقه بعدم قناعته بما كان يدرسه:

«أي شهادة هذه التي يصل إليها المرء، يحفظ أطنان من الكلام الفارغ، وحين تصحح لهؤلاء المدرسين آراءهم العتيقة، وتكتب في ورق الإجابة شيئاً يخالفها، أسقطوك من

كشوف الناجحين؟!»(1).

إن أخته «خوخة» التي كانت تعمل في حضانة أطفال وتحلم بسيارة وفساتين جديدة، ووالده المريض الذي كان يتحامل على نفسه ذاهبا إلى دكانه المتواضع «بائعا طوال النهار، ليجمع فتاتا من القروش(2) كي يرسلها إليه، ووالدته التي كانت تترصدها «عواصف الغبار والأيام»(3)، ينفضون أيديهم منه نهائيا ويعتمدون على أنفسهم في تحديد مصائرهم، فتصبح والدته متسولة، وتتخلى شقيقته عن «محمد الصغير» صديقه الفقير الذي كانت تنتظر أن يخطبها بعد تحسين ظروفه المادية، وطال انتظارها فاضطرت أن ترتبط بالشاب المستهتر «صلاح» الذي تكتشف زيفه بصدمة عميقة تجلعها تنكفئ على نفسها في البيت وتقبل أن تتزوج عجوزا مشعوذاً، وهو الشيخ عصفور الذي كان يزعم أنه أراد يسترها وينقذ شرفها، ثم أخذ يعذبها ويجري عليها طقوسا سحرية غريبة، مدعيا أنها مسكونة بشيطان يريد أن يحررها منه(4)، أما والده فإنه يظل حبيس البيت بعد أن انهار دكانه بسبب إنشاء عمارة بجانبه.

ولكن رياح التغيير ما تلبث أن تهب فتصيب البلاد والعباد، ما عدا بطل الرواية «نجم منصور» وصديقه الحميم «محمد الصغير» الذي نبذه والده الثري.

وهناك أحداث أخرى جانبية كثيرة يخبر عنها غالبا بوساطة تقنية الاسترجاع، ومن أهمها الفتاة المصرية «بهية» البائعة المتجولة التي يغويها «صلاح» صديق «نجم منصور» فتحمل منه، ولكنه يرفض أن يتزوجها متبرئا من جنينها، ويتدخل «نجم» مؤنبا صديقه ومحاولا أن يجبره على تحمل مسؤوليته، ولكنه يصر على موقفه، وكل ما يفعله هو أن يقدم مبلغا ماليا لأهل تلك الفتاة، ونرى «نجما» الذي كان يحس بالذنب - لأنه سلم مفتاح شقته إلى صلاح في أثناء سفره - يتحامل على نفسه ويزور أهل «بهية» الفقراء عارضا عليها الزواج منها، ولكنهم يطرودنه ظنا منهم أنه جاء كي يسخر منهم.

وكذلك الأمر بالنسبة إلى حكاية «المعلم حسن» الذي كان يمثل الأب الروحي لنجم منصور ومرشده الأيديولوجي الذي كان يخبره عن كل صغيرة وكبيرة في حياته، ولذلك فإنه يستأذنه عندما يرغب في الزواج من رفيقته «ياسمين» التي كان متعلقاً بها، ولكن «المعلم» حسن يسخر منه وينصحه بالانصراف إلى العمل النضالي بدلاً من التفكير في الزواج، ثم يكتشف «نجم» فيما بعد أن معلمه قد خدعه وتزوج تلك الفتاة، وحكاية «جعفر الملا» الدجال الذي كان يستغل سذاجة الناس فيقرأ عليهم «التعاويذ المفيدة لعلاج كل الأمراض، ويستخدم لمسات أصابعه وترنيماته وبصاقه في تشكيل عجينة حلم وأدوية ناجعة»(5)، وبهذه الطريقة جمع أموالا طائلة، ولكن «نجم» يدبر له مكيدة فيتنكر في زيه ويعترف لأتباعه أنه يخدعهم ويسرق أموالهم، فيهجمون عليه كي ينتقموا منه،

وحينئذ يكتشفون عبثه فيرمونه بالأطباق والبندورة ويدفعون بحشد من الأولاد الضاجين وراءه(6).

وبالإضافة إلى هذه الأحداث فإن هناك سلسلة من المغامرات الأخرى التي كان بطلاها «نجم منصور» و «محمد الصغير» اللذان أصبحا يعيشان حياة التشرد والضياع، ويحرضان العمال على الثورة أو ينتقمان من أصحاب سفن الصيد العملاقة بإحراقها.

تلك أهم الأحداث الواردة في هذه الرواية، فماذا عن الرؤى الفكرية والجمالية؟

وهل هناك إضافات جديدة يضيفها عبدالله خليفة إلى عالمه الروائي في هذا العمل؟

لعلنا نستطيع أن نميز عدة رؤى فكرية في هذه الرواية، ويمكن أن نحصر أهمها فيما يأتي:

١ـ التعبير عن الإحساس بالإحباط وخيبة الأمل في القيم، ذلك أن رياح التغيير التي هبت على العالم في العقود الأخيرة من القرن العشرين لم تعصف بالأنساق الأيديولوجية فحسب، وإنما عصفت بالقيم الأخلاقية والمبادئ والمثل الإنسانية كما يستشف من هذا العمل الروائي، ولذلك فإن بطل الرواية «نجم منصور» يتابع مظاهر انهيار هذه القيم في جميع الأوساط المحلية والعالمية، بدءا من أهله وأصدقائه ومجتمعه وقومه، وانتهاء ببعض العينات الاجتماعية في العالم، وهو ما يجعله يعاني من الاغتراب والتشظي، ثم التمرد والفوضوية في نهاية المطاف.

إن «نجم منصور» الذي يعود إلى وطنه بعد عدة سنوات يجد كل شيء قد تغير تغيرا جذريا، فمدينته التي قضى فيها طفولته لم تعد تلك المدينة التي يعرفها:

«أين زقاقه؟ ذلك الدرب الضيق، حيث يلهو ريش الدجاج والحمام ويدور في الزوايا مع أية هبة ريح، حيث يمكنه أن يرى من فوق الجدار المنخفض جاره وهو يضرب زوجته أو يدعوها وهي تستجيب. كانت هناك دائما ثلة من الصبية تلهو وتخطط الأرض، تقفز وتضرب بعضها بكرة قوية صغيرة، بعد أن تتساقط علب الحليب والطماطم الفارغة، وتصنع من الجلد المحشو بالقماش والورق كرة لا تعرف الاستقرار، إلا بعد أن تنفتح أحشاؤها وتتدلى أمعاؤها(7).

على هذا النحو كان بطل الرواية يتحسر على تغير ملامح المدينة التي غزاها «طوفان من العمارات والأبنية الجديدة والنوافذ المدهشة»(8)، وهو كما نرى تحسر رومانسي مزاجي، وليس تحسرا واقعيا أو موضوعيا مسوّغا.

وفي موقف آخر يقدم لنا «نجم منصور» المدينة بوصفها مدينة زائفة خاوية فقدت روحها وإنسانيتها وهويتها وأصالتها:

«تخطو قدماه على أرضية غريبة، أشجار من غابات البرازيل، وأوراقها البلاستيكية ذابلة ولامعة، سماء من المرمر، وأبنية عملاقة ارتفعت كالرماح في الهواء.

سحابة من الدخان الأصفر

والأسمر، ووجوه غريبة بعدد الرمل والقمل، وزحام مخيف على كل قطعة حجر.

لا أبنية قديمة، والشوارع لبست أقنعة كرنفال عجيب، مشويات وباصات تصعد في الأعالي، وأضواء كالسهام تخترق طبقات الهواء، ولغات بعدد المجانين، وأنت تحاول أن تضع صرتك في صدرك، وتبحث عن معالم وجهك. تصرخ أهذه مدينة باب البحر؟، ولا أحد يجيب، ومشاة مسرعون يحملون الأكياس والتلفزيونات والدجاج والخصور البضة، ويتساءل: ألم يكن هذا هو السوق؟(9).

إن بطل الرواية في هذا الموقف يتماهى مع المدينة فتضيع ملامحه في شوارعها وعماراتها، ويحاول أن يستعيد تلك الملامح الضائعة من خلال البحث المستحيل عن رسومها وأطلالها.

وكما تغيرت المدينة تغير الناس، فهذه والدته تجمع أموالاً من التسول ثم تشتري متجراً كبيراً وتتخذ عشيقا غريباً، وهذا والده يرتع في بحبوحة من العيش الرغد، ما يفتأ «يسافر كل يوم إلى بلد»(10)، وهذه أخته «خوخة» تخرج من محنتها وتنضو عنها ثوب العزلة كي تصبح «امرأة أعمال» تسكن شقة فخمة، وهؤلاء أصدقاء طفولته يتغيرون، فكلهم يصبحون «من أصحاب الملايين»(11)، كما تؤكد والدته التي كانت تحاول أن تغريه بالاستقرار والتفرغ لجمع المال بدلا من التسكع والضياع، ولكنه يسخر منها وينكرها: «هذه ساحرة استولت على جسدها. خرز وضحكات وعقود وأصابع ملونة وشعر مستعار(12)، وهذا معلمه «حسن» الذي كان يتخذه مرشدا أيديولوجيا ومثالاً يقتدي به في الحياة، يخطف منه حبيبته «ياسمين» وينشئ «مدينة ملاهي» فيصبح من أصحاب القصور والطائرات المروحية، وهكذا دواليك.

وفي مقابل هذا الغنى والترف المادي والعمراني الذي يصفه الكاتب في مواقف كثيرة من الرواية، تواجهنا الصورة القاتمة المناقضة: صورة المتسولين الذين يجوبون أحياء المدينة، وهي الصورة التي يقدمها الكاتب من خلال شخصية «الماس صاحب العربة» الذي كان يملأها رملا وحجارة من عرض البحر وينزع الصخور بضراوة متحديا المدينة بقامته «الأفريقية الجبارة»(13)، ثم لفظته تلك المدينة فأصبح يعيش على هامشها متسولاً مشرداً عندما «غيرت جلدها»، على حد تعبير «نجم منصور».

يتعرف بطل الرواية على «الماس» الذي كان يساعده في نقل الرمل، ويطلب «الماس» ديناراً من صديقه القديم الذي لم يذكره، فيعطيه ما طلب «احتراما لتاريخ المدينة المجيد»(14)، وما يكاد يفعل حتى تنفتح أزمة الشارع الكبير لعشرات المتسولين الذين «اندفعوا إليه كالنمل وجدت عصيدة عسل»(15)، على حد تعبيره.

وبالرغم من أن هذه الصورة تنطوي على مفارقة، ما دامت والدة بطل الرواية ذاته قد كانت متسولة ثم أصبحت ثرية، فإن الكاتب يوظفها

للتعبير عن مدى اتساع هوة التفاوت الطبقي في ظل المدينة الجديدة.

والكاتب هنا لا يسجل مظاهر التحول الاجتماعي والمادي بحياد، وإنما يحرص على تسجيل انهيار في سياق رؤية أيديولوجية معينة، وهي الرؤية الاشتراكية، حريصاً على إدانة اليساريين الزائفين الذين كانوا يناقضون أنفسهم فيقولون شيئا ويفعلون شيئا آخر، ولذلك فإنه يتتبع تناقضاتهم ويكشف زيفهم من خلال شخصيات روائية كثيرة، من مثل شخصية «صلاح» الأجوف العربيد الذي لا يتورع عن خيانة صديقه وخيانة «بهية»، وخيانة «خوخة»، وخيانة مبادئه الأيديولوجية إلى حد السخرية من صديقه «نجم منصور» الذي كان يعده «زعيما»، وهو ما جعل «خوخة» تصرخ في وجهه وتسقط أقنعته:

«لا تسخر من أخي! ألم تكونوا كلكم ترددون نفس أقواله، وتأتون في العطلات الصيفية، وتعقدون الندوات الملتهبة، وتثرثرون طوال أيام الأسبوع. لا تغازلون، ولا تشربون، وتضعون الكتب السميكة على الطاولات، وتصيحون قال فلان، وقال علان»(16).

وكذلك الأمر بالنسبة إلى شخصية «المعلم حسن» الذي يذكرنا بشخصية «رؤوف علوان» في «اللص والكلاب»(17) لنجيب محفوظ، فهو يعلم «نجم منصور» مبادئ معينة ويرسم له طريقه، ثم يخون تلك المبادئ ويختار لنفسه طريقا آخر، ولذلك فإننا نرى تلميذه يثور عليه ويريد أن ينتقم منه بوصفه خائنا، على نحو ما أراد «سعيد مهران» في «اللص والكلاب» أن ينتقم من معلمه «رؤوف علوان».

وما يقال في كل هذه الشخصيات يقال كذلك في شخصيات أخرى من رفاق «نجم منصور»، ومن أمثال «جمعة وثامر وفهد وناصر وقاهر وثائر وظافر»(18)، وغيرهم ممن أصبحت «سحناتهم مختلفة، تجعل من الصعب التعرف عليهم إلا لخبير في الآثار»(19).

وقد وسع الكاتب زاوية الرؤية الفكرية، فأوحى للقارئ بانهيار القيم والأيديولوجيات عالميا، وذلك من خلال قصة «بهية» التي كان أهلها يعيشون على شرفها، ومن خلال سيرة «نجم منصور» في أوربا الشرقية، حيث مظاهر التفتت وقهر الإنسان وتهميشه وإرهاب اللصوص، معبراً عن انهيار القيم الإيديولوجية بانهيار تماثيل يجرفها سيل بشري عارم على النحو الآتي:

«السيل يكبر، وما عادت الملايين سوى قطرات. ما هذا الفرح الكوني، ما هذا الجيش المندفع لاحتلال المجرات البعيدة؟.

لكن أصواتا غريبة تئز في سمعه، وأعلاما مريبة تنتصب أمام وجهه، وتندفع أيدي البحر فوق التماثيل المقدسة، يصرخ، يلعن، لكن الحبال تطوق الحجر، تقلقله، تنتزعه من جذوره، فإذا هو حصى يتفتت ويصير غباراً.

يندفع الحصى الباقي، يصرخ، يبكي، والجموع تندفع بعيداً يسأل:

ما هذا؟ من هؤلاء؟ من أين نزلوا؟ ماذا بقي أيتها التماثيل الحبيبة؟»(20).

على هذا النحو يوسع الكاتب زاوية الرؤية في هذه الرواية، وهو ما يعد إضافة جديدة إلى عالمة الروائي، ذلك أنه لم يحرص في رواياته السابقة على تجاوز البيئة المحلية إلى آفاق عالمية أوسع.

إن الكاتب في هذه الرواية يجعل «نجم منصور» حائط الصد في الدفاع عن قضايا إنسانية شاملة، كقضية العدل والمساواة والوفا وما إلى ذلك من القيم، ذلك أن هذا الرجل «الدونكيخوتي» - الذي يصفه رفيقه صلاح ذات مرة بأنه فلته من فلتات الزمن، ينبغي أن يوضع في متحف شمعي(21) - كان يريد أن يصنع التاريخ مع زملائه المخلصين من أمثال «محمد الصغير» الذي ظل وفيا له(22)، كما كان يريد أن يحمل هموم البشرية على ظهره المتداعي، وهو ما حال دون إتمام دراسته ورعاية أهله في الحقيقة، وهو ذاته يعترف بذلك صراحة.

«قد أكون قاسيا معكم. مجرما! لم أفكر قط بهذا البيت العتيق الكريه، بهذي الأيدي الناحلة الحبيبة، التي لم أحب أحدا كما أحببتها، بهذه الخدود المصفرة التي أنا مستعد لأعطيها كل دمي. كان ثمة نهر صاخب، واسع، كبير، مجلجل، يدفعني بين موجاته العنيفة. ذهبت مراهقا، نزقا، وصرت فلينة فوق هذا الخضم من الماء والضياء، كنت أريد أن أخلص الإنسان، أصنع له مجدا وسعادة»(23).

هكذا يعترف «نجم منصور» لشقيقته «خوخة»، فهو أيديولوجي أممي إذن يريد أن يسبح ضد التيار فتذهب جهوده سدى، وكأنه يصرخ في واد عميق.

وإذا كان البعد الفكري الإنساني الشامل يشكل رؤية جديدة تضاف إلى رؤى عالم عبدالله خليفة الروائي، فإن هناك بعدا آخر يعد جديدا كذلك، ويتمثل في الموقف من العمالة الأجنبية الوافدة.

ففي الروايات السابقة، خاصة في رواية «أغنية الماء والنار»، يدين الكاتب هذه العمالة التي أسهمت في تبديد ملامح المدينة وأصالة البيئة المحلية، كما يدين العناصر البشرية الوافدة التي استوطنت وأثرت ثراء فاحشا، ولكنه في هذه الرواية ينظر إلى العمالة الوافدة نظرة جديدة مختلفة، وتتجلى لنا هذه النظرة من خلال وصف العمال الوافدين الذين كانوا يعملون في مصنع والد «محمد الصغير».

ففي الفصل الواحد والعشرين من الرواية نرى «محمد الصغير» يقود «نجم منصور» إلى قصر والده الثري، حيث تعيش «أميرة» شقيقته التي تبهر نجما في البداية، ثم يتضح أنها خطيبة شاب مائع «يتقافز كالضفدعة، ويضع سلسلة على رقبته»(24)، وهناك يشاهدان عمالا أشقياء يتمسحون بجدران القصر أملا في الحصول على تذاكر الرحيل:

«رأينا غابةمن الأسماك والهياكل العظمية عند المنزل. ثلل من العمال الغرباء المتداخلين كالظلال. وحين

اقتربنا منهم ذعروا. كانوا يحاولون منذ وقت بعيد، الضغط على جرس الباب، وأجروا عدة قرعات واختلفوا فيها. وحين رأوا الرجلين القادمين التصقوا معا فكونوا بقعة قاتمة مليئة بالعيون والأسنان.

واضطربوا. تبخر بعضهم في الهواء. ثم تقدم رجل مضطرب وقال:

- سيدي محمد. أنت تعرف كيف نحن نعمل بإخلاص في خدمة أبيك. لقد جئنا إلى هنا منذ خمس سنوات، ووعدنا بالجنة، لكن أسكننا في جحور بيوت قديمة، تساقطنا فيها، وعملنا منذ الصباح حتى منتصف الليل، لم تدفع أجورنا بشهور، وسقط البيت العتيق، ومات اثنان منا. وظللنا في البيت المتهدم المحطم سنتين، حتى جاءت البلدوزرات وكنست أشياءنا وثلاثة من أصدقائنا النائمين. وجلسنا في العراء، وانهمر المطر فوقنا، وصارت بقعتنا مستنقعا، وظهرت ضفادع فيها. وانتظرنا حتى جفت، ووضعنا خشبا وصناديق وعشنا ولم نستلم أجورنا، وتحول بعضنا إلى ماعز.. يأكل الأوراق. فجئنا إلى هنا.. ليعطينا أبوك تذاكر لنرحل. لا نريد شيئا سوى أن نعود إلى أهلنا»(25).

لقد حرصنا على نقل هذا النص الطويل كما هو دون تصرف حتى نستطيع أن نقف على مدى تعاطف الكاتب مع هذه العمالة الوافدة التي تعاني معاناة لا تطاق. وهذا التعاطف جديد في عالم عبدالله خليفة الروائي، كما أشرنا.

وإذا كان البحر يشكل حضورا متميزا في أعمال الكاتب الروائية السابقة فإنه في هذه الرواية يمثل المنفذ الوحيد الذي يفضي إلى الخلاص بعد انهيار النسق القيمي الأيديولوجي والروحي في نظر الكاتب، وبعد إخفاق محاولات التغيير، ولذلك نراه يناجي البحر وكأنه يناجي طيفا عزيزا متألقا في سماء مظلمة كئيبة:

«أيها المجد المائي، يا سليل ملوك التحول، أيها الأزل، والأمل، خذني إلى ذاكرتك، ودهشتك، اصهرني، لأكن سمكة في لونك، وعشقا أبديا في خمرك لا أريد أن أكون وتدا في الأرض، أو لافتة صدئة تشير إلى طريق، لأكن ذراتك، نداءك، صوتك الهادر في سكون الأشياء. قل لي، من أنت؟ من أنا؟ سنمسك قواقع أم فوانيس سحرة مشتعلة؟ قل لي، فأنا الآن في نشوة حبك!»(26).

إن الكاتب الذي يهيم بالبحر هياما رومانسيا على هذا النحو يبحث عن وجوده في البحر، لأنه يحس بالتهميش والإحباط والاغتراب في المدينة الجديدة التي تغيرت ملامحها الأصلية؛ ففي البحر يجد حريته ويحقق بطولته ويستعيد هويته.

هذا فيما يتصل بالرؤى الفكرية في «نشيد البحر». أما فيما يتصل بالرؤى الجمالية، فإننا يمكن أن نسجل تطورا في بعض السمات الفنية، فبالإضافة إلى توظيف تقنيات تيار الوعي والاسترجاع والأحلام والحوار الداخلي (وهي التقنيات التي وظفها الكاتب في سائر أعماله الروائية)، نراه يوظف

أساليب الواقعية السحرية التي أخذت تنتشر عالميا في العقود الأخيرة من القرن العشرين، وخاصة في أمريكا اللاتينية.

ويمكن أن نتمثل بنصوص ومواقف كثيرة وظف فيها الكاتب أساليب الواقعية السحرية أو العجائبية؛ ففي الفصل الخامس من الرواية تسترجع ذكريات كل من «نجم منصور» و«محمد الصغير» الصديقين على النحو الآتي:

ويتذكران معا، وهما فتيان يركضان في مقبرة، يضعان فخيهما قرب قبر، ليصطادا عصافير هزيلة، كيف ظهر لهما رجل شيخ ذو جلد كأنه بلاستيك، وعيناه أشبه بكرتين من الضوء والمطاط، وكيف فَحَّ قربهما، ولما تراجعا وركضا، ودخلت أرجلهما في شواهد قبور قاسية، رأيا الرجل الشيخ يظهر أمامهما، كأنه طار كل المسافة التي أكلت أقدامهما، لكنه لم يلهث أو ينفعل، بدا هادئا كأنه علبة حلوى، ولعل هذا ما شجعهما على التوقف.

قال بصوت ناعم، وهو ينفخ مسحوقا أبيض صار غيمة فوقهما، وعصير برتقال داخلهما:

- يا فتاي العزيزان! تعالا أضمكما إلي. تعالا أيها النبيلان المقاتلان من وجعكم سيكون الورد.

وفجأة زال الشيخ، وحلت محله دائرة هوائية عنيفة، وصدح لحن جميل، ونهض الموتى من قبورهم، وهبطت مروحيات وصحون طائرة، وامتلأت المقبرة بكائنات غريبة الملابس، رائعة المنظر، تمسك بأيديها الزهر والخبز والكتب وسماعات الأطباء والأشرطة وبطانيات تشبه التي توزع في معونة الشتاء، والبيض الملون، وراحت تغني وتصدح حتى صارت المقبرة غابة من الشجر المثمر»(27).

وفي الفصل السابع عشر من الرواية يتبع الكاتب سيرة «خوخة» التي ينقذها «الشيخ عصفور» من براثن «صلاح» الذي كان يريد أن يعبث بشرفها ثم يتركها فريسة لرفاقه، ولكنها ما تلبث أن تكتشف أنها كانت كمن هرب من فكي سمك قرش كي يقع بين فكي تنين، ذلك أن «الشيخ عصفور» يتزوجها ثم يفرض عليها الإقامة الجبرية في بيته منصرفا إلى جلساته الطقوسية الخاصة المليئة بالأسرار والدجل والبخور والظلام والوجوه المشوهة التي تستهدف «اصطياد الشيطان»(28).

ويصف الكاتب تلك الطقوس السحرية بإسهاب، ويمكن أن نقتطف من ذلك الوصف هذه الفقرة:

«الجدران تواصل السير إلى السماء. والهمهمة الهادئة الغافية في الظلام تتعالى، تصير هيجانا وبكاء مريرا وتمزيق ثياب ووجوه، وتغدو بخورا كثيفا يملأ البيت، فلا تستطيع أن ترى أصابعها، وتختنق، وتصير الهمهمة ارتجافا للجدران وارتعاشا للبيت كله، وترى السقف يتقلقل وذرات من الرمل كالحنطة تهفو إليه»(29).

وفي الفصل الثاني والعشرين من الرواية يظهر الشيطان أمام الشيخ

عصفور وزملائه فجاءة وهو يصيح ويتساءل: «ماذا تريدون من إبليس أيها المتاعيس؟»(30)، فيهلعون ويرتعبون ثم يخرون له ساجدين متزلفين، وعندما يرفعون رؤوسهم يجدونه قد اختفى(31).

ولو أردنا أن نتتبع المواقف السحرية في هذه الرواية لطال بنا المقام. وبالرغم من أن هذه الأساليب السحرية تأتي غالبا في سياق توظيف الهواجس والأحلام، فإنها تظل أساليب عجائبية لا تختلف كثيرا عن الأساليب التي وظفها «غابرييل غارسيا ماركيز» في أعماله الروائية(32).

ويبدو بناء الرواية مفككا إلى حد بعيد، فليس هناك حدث واحد تتطور خيوطه وتتعقد ثم تأتي الخاتمة في النهاية بوصفها حلا لأزمة، على نحو ما نرى في الرواية الكلاسيكية، وإنما هنا مجموعة من التداعيات والأحلام والهواجس والذكريات التي تطغى على الأحداث الحقيقية في الرواية، ومن هنا نجد أحداثا كثيرة تعد أحداثا متطفلة دخيلة على بناء الرواية، من مثل حكاية «بهية» وحكاية «نجم منصور» في أوروبا الشرقية، فهل أراد الكاتب أن يعكس تفكك الأنساق الأيديولوجية والقيم الأخلاقية من خلال تفكك البناء؟ لعله أراد ذلك.

وقد غلب الخطاب الإنشائي على أسلوب الكاتب الروائي السردي في كثير من الأحيان، متسما بالقوة معجونا بماء التمرد والانفعال والثورة والمرارة والإحباط.

«أيها الأحبة! مليون سنة من الحروب وأنهار الدم والأكاذيب، مليون سنة من الصغائر والمنائر، والذبح بسكاكين اللغة والأشباح.. أما آن لنا أن نصعد، ونحتل الكون، أن ندير المجرات على هوانا، أن نحول السحلية إلى إمبراطورية فوق الغيوم»(33).

إننا نقرأ كثيرا من الفقرات التي تتسربل بهذا الخطاب الإنشائي الذي يعرقل سير عجلة الأحداث في الرواية ويجعلها هرما من كلمات، يفتقر إلى دعامة الحدث الذي يعيد العمود الفقري لأي عمل روائي.

وهذه النزعة الإنشائية تعد مظهرا من مظاهر تدخل الكاتب واتخاذه الشخصيات الروائية أبواقا يبث من خلالها أفكاره الخاصة، على نحو ما فعل في الفقرة الآتية:

«الإنسان هذا المخلوق العظيم الرائع تحول على أيديكم إلى إحدى الزواحف المتجهة أبدا إلى الطعام وتقبيل الأقدام، وياليته كان طعاما! لم تعودوا تفرقون فيه بين الحصى والأرز.. وياليتكم تنظرون قليلا إلى هناك! قفوا في الشارع وتطلعوا إلى الفلل والقصور والحدائق. لم لا تركضون في الشوارع ورؤوسكم تتطلع إلى السماء، إلى النور الباهر، إلى قمم الأشجار والنار!»(34).

هكذا كان الكاتب يبث خطابه من خلال «نجم منصور» الثائر على قومه الخائفين.

وهذا الخطاب الإنشائي ينداح أحيانا فيفقد معناه؛ لأن نسيجه اللغوي يصبح غرضا في حد ذاته وليس أداة للتعبير عن فكرة محددة،

وكأن المعجم اللغوي يفقد قدرته على التواصل المنطقي المألوف.

«لا يزال الكهف العميق السواد، يحيطنا، يتوغل داخليا، مازلنا ندب على حواسنا الخمس نحو الفرائس، شهوة وسكر وقتل وموت، وكهف آخر يحتوينا إلى الأبد. ظلمتان بينهما حياة حيوانية شرسة، وهنا في الأعالي، بين النجوم، وراء الغيوم والقيود، حياة خصبة، ثروات بعدد المجرات، ذهب، ألماس.. أوسع من المحيطات. ونحن هنا، على هذا الحضيض الأرضي نتقاتل من أجل ضلع دجاجة، وقبلة امرأة، وشعرة من لحية، ولغة من الماضي. لغات بعدد القمل، وانفجارات دموية بعدد الأكاذيب، في كل مكان هناك: دم، دم! وعلية القوم متضخمون كالبالونات السحرية، يأكلون وجوهنا كل يوم»(35).

إن مثل هذا الخطاب يجرد اللغة من معانيها المنطقية الاجتماعية ويجعلها لغة روحية ميتافيزيقية سحرية، وهذا الوصف ينسحب على سائر جمل هذه الفقرة، باستثناء الجملة الأخيرة التي تعد نشازا في هذا النص، لأنها تختلف في جوهرها المادي عن جوهر الجمل الأخرى الروحية السريالية.

ومما يتصف به أسلوب الكاتب في هذه الرواية ذلك النفس الساخر الذي سبق لنا أن رأيناه في «أغنية الماء والنار»، وكان الكاتب يريد أن يوظفه للتعبير عن إحساسه بالمرارة في عالم تنهار نظمه وقيمه ومعانيه، ويمكن أن نلتمس كثيرا من النصوص التي يتصف أسلوبها بهذا النفس الساخر؛ ففي الفصل التاسع يصف «نجم منصور» عبثية الحياة في المدينة وجمودها وتشيؤها بأسلوب ساخر على النحو الآتي:

«سار بوهن في الشارع المزدحم. لا يعرف وجوه البشر الآليين، يمشون، ينحنون، يشترون يأكلون، يختفون. حركة دقيقة دائبة من السواعد، وكان هناك شرطي في منتصف الميدان، ينظم التدخين والمشي والتبول والصمت والكلام»(36).

وفي الفصل العاشر يصف «نجم منصور» مزادا علنيا بذات الأسلوب(37)، وكذلك الأمر بالنسبة إلى وصف المسرح الذي أقيم داخل خيمة كبيرة في الفصل التاسع عشر.

وكما رأينا ظاهرة تكرار شخصيات ومواقف معينة في أعمال عبدالله خليفة الروائية السابقة (ما عدا رواية اللآلئ) نجدها في هذه الرواية.

إن «المعلم حسن» في هذه الرواية لا يختلف كثيرا عن صديق «كامل» بطل رواية «القرصان والمدينة»؛ فكل منهما كان محل ثقة وإكبار، ثم ينكشف زيفه بالطريقة ذاتها؛ فصديق «كامل» يخون صديقه الذي يستضيفه في منزله، و«حسن» يسخر من «نجم منصور» عندما يريد أن يتزوج من «ياسمين» ولكنه ينتهز فرصة غيابه فيتزوجها هو ويخون مبادئه التي كان يلقنه إياها كما خانها صديق «كامل» تماما.

كما أن «نجم منصور» يحلم حلم

يقظة أن رفاقه قد أعلنوا الثورة فأضرموا النار في سفن وأن الطائرات قذفت أجساما فاندلعت انفجارات وحرائق، فرأوا «انفلاتا بشريا من الأبواب، وضلوع الأكواخ المتشظية»(39)، وأطفالا يصرخون وبشرا يحترقون ويئنون، وهو المشهد ذاته الذي سبق للكاتب أن وصفه في روايته «أغنية الماء والنار». وإذا كان البحر في هذه الرواية ملاذا من النار والدمار، فإنه كان ملاذا في «نشيد البحر»؛ ذلك أن المحترقين من الفقراء الذين يسكنون الأكواخ أخذوا يقذفون الطائرات والسيارات العسكرية التي كانت «تمشي فوق هشيم الأجساد، فتصادموا وصرخوا، ولم يكن سوى البحر ملاذا»(40).

وكما رأينا الجرارات تزحف على البيوت في «أغنية الماء والنار» كي تخلو للسيدة صاحبة القصر التي تريد أن تبني عمارات كبيرة، نراها في هذه الرواية تزحف مكشرة عن أنيابها الحادة كي تهد جدران البيوت التي أقيمت «فوق أرض مملوكة لطه الخالدي»(41).

وبالرغم من أن بعض هذه الظواهر المكرورة في هذه الرواية تأتي في سياق الاسترجاع وأحلام اليقظة التي كان «نجم منصور» يلجأ إليها على سبيل التعويض والهروب من واقع المدينة الزائفة، فإن ذلك لا يغير من طبيعة التكرار.

* * *

ومهما يكن، فإن رواية «نشيد البحر»، بالرغم من ضعف بنائها وإنشائيتها، تعكس تطورا في الرؤية الفكرية التي تجاوزت البيئة المحلية فانداحت كي تشمل العالم كله، وتجاوزت هموم مجتمع الكاتب لتطرح هواجس بشرية وإنسانية شاملة، هي هواجس العصر، كما أنها تعكس تطورا في الرؤية الجمالية التي تتجلى خاصة في توظيف الأساليب العجائبية التي استهوت كتاب أمريكا اللاتينية، من أمثال «ماركيز»، وأخذت تستهوي كتابا عربا كثيرين، من أمثال «رشيدة بوجدرة»(42)، و«فاضل العزاوي»(43)، و«إبراهيم الكوني»(44).

كما أن هذه الرواية أكدت مرة أخرى مدى تعلق الكاتب بالبحر الذي أصبح نشيده الرومانسي نشيد الخلاص والملاذ الأخير.

هوامش

1 - عبدالله خليفة: نشيد البحر، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت 1994، ص 31.

2 - الصفحة نفسها.

3 - الصفحة نفسها.

4 - يرجع إلى الرواية، ص 89 - 91.

5 - الرواية، ص 97.

6 - الرواية، ص 100.

7 - الرواية، ص 20.

8 - الرواية، ص 20.

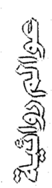
9 - الرواية، ص 109.

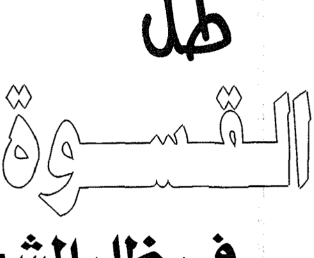
10 - الرواية، ص 113.

11 - الرواية، ص 113.

12 - الرواية، ص 133.

13 ـ الرواية، ص 41.
14 ـ الرواية، ص 42.
15 ـ الرواية، ص 42.
16 ـ الرواية، ص 53.
17 ـ نجيب محفوظ: اللص والكلاب، دار القلم، ط 1، بيروت 1973.
18 ـ نشيد البحر، ص 116.
19 ـ الصفحة نفسها.
20 ـ الرواية، ص 121.
21 ـ الرواية، ص 52.
22 ـ يرجع إلى الرواية، ص 102.
23 ـ الرواية، ص 30.
24 ـ الرواية، ص 89.
25 ـ الرواية، ص 88.
26 ـ الرواية، ص 94 ـ 95.
27 ـ الرواية، ص 26 ـ 27.
28 ـ الرواية، ص 74.
29 ـ الرواية، ص 74.
30 ـ الرواية، ص 90.
31 ـ الرواية، ص 92.
32 ـ يرجع إلى «أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية» للدكتور الرشيد بوشعير، دار الأهالي، الطبعة الأولى، دمشق 1998.
33 ـ الرواية، ص 12.
34 ـ الرواية، ص 6.
35 ـ الرواية، ص 5 ـ 51.
36 ـ الرواية، ص 40 ـ 41.
37 ـ الرواية، ص 46.
38 ـ يرجع إلى الرواية، ص 46.
38 ـ يرجع إلى الرواية، ص 79.
39 ـ الرواية، ص 102.
40 ـ الرواية، ص 103.
41 ـ الرواية، ص 61.
42 ـ يرجع إلى روايته «ألف وعام من الحنين»، ترجمة مرزاق بقطاش، دار ابن رشد، بيروت، (د.ت.).
43 ـ يرجع إلى روايته «آخر الملائكة»، مؤسسة رياض الريس للكتب والنشر، ط 1، لندن 1992.
44 ـ يرجع إلى روايته «السحرة» (جزآن)، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط 1، ليبيا 1996.





ظل القسوة في ظل الشمس

• د. صلاح صالح
جامعة الكويت

الوقوف لدى «ظل الشمس» قاس كالوقوف تحت شمس قيظ الخليج، لكنه مهم إلى حد الضرورة المتأتية من أن هذه الرواية هي العمل الروائي الأول لطالب الرفاعي الذي أتقن التألق في غير قصة قصيرة ضمتها مجموعاته الثلاث «أبو عجاج طال عمرك» و«أغمض روحي عليك» و«مرآة الغبش».

والانتقال من القصة القصيرة إلى الرواية «القصيرة» نسبيا - إذ تقع الرواية في مئة وأربعين صفحة من القطع الصغير - لا يجوز عده مجرد نقلة درجية تسعى إلى الإسهام في تحويل الكم إلى نوع، إنه أيضا نقلة في امتلاك الأدوات والرؤى، وهو أيضا تطوير درجي، أو تعميق قاس لجروح عميقة قاسية، حزها قلمه في

جسد مجتمعيّ، يبدو من الخارج شديد الترهل من فرط الشبع، ولكن ما بدا أن الكاتب قد حزه بقلمه المزود بنصل سكين، بدلا من ريشة الحبر السيال، لم يكن أكثر من نتوء لقشرة خارجية هشة، جرى إلصاقها على تلك الجروح بشيء من الخراقة الناجمة عن الاستهانة بقدرة الآخرين على الرؤية.

كانت صرامة الالتزام بالرؤية الواقعية هي الجانب الرئيسي الذي بدا أن طالب الرفاعي قد نقله معه من قصصه القصيرة إلى روايته الأولى، متجاوزا كثيرا من الجوانب التي جعلت عددا من تلك القصص متألقا ومتميزا في الإطارين الكويتي والعربي كـ«أغمض روحي عليك»، و«خيمة بني همام» على سبيل المثال، إذ بلغ في الثانية واحدة من الذرى القصصية النادرة التي تسعى إلى بلوغها ما يسمى بـ «الكوميديا السوداء» والهزل المنبثق من لب المرارة والوجع. وبرز لديه في قصصه القصيرة، إلى جانب ذلك ما يسمونه براعة اختيار المواضع الأكثر وجعا وإيلاما في الحياة، والمواضع الأدق، والأكثر رهافة أيضا. لقد استثار قلمه تلك الطفرات الخفية التي لا يستطيع تبين وجودها، ولا تبين طفورها الذي يستغرق زمنا شديد الضآلة، إلا من كان لديه تلك الحساسية الفنية المفرطة التي بدا أنها كانت في طليعة الوسائل والأدوات الفنية التي امتلكها طالب الرفاعي في مجموعاته القصصية الثلاث.

«ظل الشمس» يمكن عدها تعميقا للقسوة المفرطة، وليس للحساسية المفرطة، في تناول واحد من أقسى الجوانب التي تضمها الحياة في الكويت، أي الحياة التي تعيشها شريحة من العمالة الوافدة إلى العمل تحت ضغط الحاجة، والشروط غير الإنسانية، والعسف الغاشم في توزيع الثروة داخل البلدان الفقيرة التي وفدت منها تلك العمالة، فالرواية تحكي قصة مدرس مصري، استدان فوق طاقته على الاستدانة، وباع ما فوقه وما تحته «حسب التعبير، الشائع» ليستطيع الحصول على «فيزا» للعمل في الكويت، العمل العضلي في إحدى شركات البناء والإنشاءات العامة، وفي الكويت ينزل ضيفا على أحد أقربائه الذي يقطن مع بعض أبناء بلده في غرفة واحدة من غرف العزاب في منطقة خيطان، ويكتشف هذا المدرس/العامل أن الفلوس في الكويت ليست «بالهبل»، وليست على «كف من يشيل» حسب التعبيرات المصرية الشائعة التي كانت في طليعة ما أغراه ليبيع كل شيء، ويتخلى عن كل شيء في سبيل أن يأتي إلى الكويت، بل أخذ يغرق شيئا فشيئا في مسلسل بدا غير منته من عمليات الابتزاز، والبطالة، والجوع، والقهر والحرمان من كل شيء، وبعد الحصول على عمل، وبعد أن يكون قد استدان المزيد والمزيد، في سبيل العيش ودفع ثمن الإجراءات الإدارية، والحصول على إذن العمل، وإرسال ما يسد رمق زوجته وطفله، يفاجأ مع جميع عمال الموقع أن المهندس

«رجائي» ـ وهو مصري مثله ـ يستلم رواتب جميع العمال لمدة ثلاثة أشهر، ويهرب بها من الكويت إلى جهة مجهولة، وفي الذروة الفاجعة، يتدخل المؤلف عبر لعبته الفنية باسمه الصريح «المهندس طالب الرفاعي» ليقترح على المدرس المسروق إعطاءه من حسابه الخاص ثمنا لبطاقة العودة إلى مصر، لكن المدرس يرفض ذلك لعدد كبير من الأسباب، يتصدرها خجله الشديد من العودة عاجزا عن تسديد جزء بسيط من الديون التي راكمها على نفسه من أجل المجيء إلى الكويت، بالإضافة إلى ما ظل يداعب آماله من إمكانية الحصول على عمل أفضل، لكنه بعد مدة وجيزة، يضبط متورطا مع إحدى الطالبات التي كان يعطيها دروسا خاصة، وتنتهي الرواية بدخوله إلى السجن محكوما بخمسة عشر عاما مع الأشغال الشاقة.

إن ميل الكاتب إلى تعميق اتجاه الواقعية التسجيلية في هذه الرواية، حد من إمكانية التجوال بين السطور، ومن إمكانية إخضاع الرواية لغير رؤية وغير قراءة، مع ضرورة الإشارة إلى أن ذلك لا يمنع تسجيل جملة من المسائل الخاصة بهندسة المقولة الأساس التي شاءتها الرواية في الإطارين السياسي والاجتماعي، فالرواية لم تترك مجالا لما يسمى لبسا أو اجتهادا أو تأويلا بهذا الخصوص، فقد سعت منذ سطورها الأولى إلى ترسيخ مضمون المثل الشعبي الشائع: «من غادر داره قل مقداره»، وأن على الإنسان أن يحل قضاياه الاجتماعية والمعاشية، المختلفة في بلده، وليس في أي مكان آخر، وأن الحل الأمثل للقضايا المحلية، لا يمكن استيراده من مكان آخر، وأن هناك شبكة من المستغلين الجشعين الموزعين بين الكويت والبلدان التي تصدر عمالتها الوافدة، وهذه الشبكة جمعت ثروتها أصلا من مص أرواح الشباب الأكثر فقرا، والأكثر حاجة في البلدان التي تصدر عمالتها، ومعظم أزماتها الاقتصادية إلى الخارج، وهذه الشبكة تتقن التستر بالدين ورفع شعارات الفضيلة، ولا ينتمي أعضاؤها إلى بلد دون سواه، فالحاج متولي مصري، وأبو عجاج كويتي على سبيل المثال، وأنّ هناك طفيليين أقل مستوى لا بد لهم من البحث عن فرص سريعة للإثراء، فينفذون عبر الثغرات القائمة في أنظمة التشغيل، وقوانينها الرخوة، حيث يتمكن المهندس المصري رجائي من الفرار برواتب ثلاثة أشهر لخمسين عاملا معظمهم من المصريين، وأن منطق الاستغلال لا يفرق بين ابن البلد وسواه، إلا من حيث سهولة العملية الاستغلالية، ومدى عائديتها، فالذي سرق العمال المصريين مهندس مقاول مصري تحديدا، وأن هناك كويتيين شرفاء يعون ما يجري، ولكنهم بحكم تقييدهم بالقوانين عاجزون عن فعل شيء حاسم، وأن بعضهم يمارس الشهامة بمعناها البدوي العربي الأصيل، ولكنها شهامة محدودة بحدود هذا العصر، فيقتصر الفعل المعبر عنها، على مجرد التبرع بثمن

بطاقة عودة للقاهرة، ويأتي ملتبسا باللعبة الفنية التي أرادها الكاتب قفلة ممكنة، ومنطقية لعمله الروائي، ويمكن الزعم أخيرا أن هذه الرواية المكتوبة في عام سبعة وتسعين كانت تحمل في طياتها قدرا كبيرا مما يسمونه نبوءة الفن، فأوضاع العمال المصريين التي عرضتها الرواية في منطقة خيطان، كانت مقدمة منطقية لأعمال العنف التي قام بها هؤلاء العمال في المنطقة نفسها أو آخر عام تسعة وتسعين.

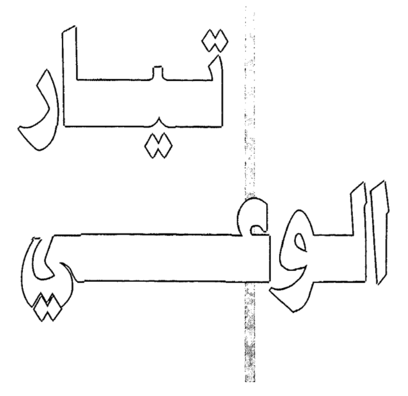
لقد غلبت الطروحات السياسية الاجتماعية في الرواية على الجانب الفني، أو يمكن الذهاب إلى أن الحرص على طرح ما سبقت الإشارة إليه هو الذي جعل الرواية تلتزم تلك الواقعية الصارمة في إطارها الذي كاد أن يكون تسجيليا خالصا، من غير أن يغيب عن الذهن تدخلات المؤلف باسمه الصريح «طالب الرفاعي» بوصفه جزءا من العمل، وواحدا من شخصياته الفاعلة، فوجوده منذ بداية الرواية، إلى جانب الشخصية التي سردت الأحداث «المدرس حلمي» هذه التدخلات أرادت أن تنسب أحداث الرواية وشخصياتها إلى إطارها التخييلي الفني، وأرادت أن تزخمها بكل ما في الواقع من قسوة ونذالة، وعناصر ثقالة لا حصر لها، في الوقت نفسه.

وإطلالات المؤلف / الشخصية الروائية كلما تأزمت أحوال المدرس، ليقدم له حلا ينتقل به إلى محطة سوء أخرى، كانت موظفة في الإطار نفسه، وكانت تذكيرا بأن المؤلف هو الذي ابتدع الشخصيات، وأنه هو الذي يهندس مصائرها، ولذلك نجده صارما في قصر «القفلة» الفنية على العودة إلى مصر بهامة منحنية من ثقل الديون وثقل الإحباط، والخيبة، والشعور بالعيب، أو الإقدام على ما يشبه الانتحار من خلال إصرار حلمي في آخر الرواية على الامتناع عن الدفاع عن نفسه، فكأنما اختار الدخول إلى السجن ليمضي فيه خمسة عشر عاما مع الأشغال الشاقة، ودخول السجن حل «فني» بدا أكثر منطقية من حل العودة، بوصفه ذلك نوعا من الانتحار، مع التذكير بأن الموت، أو ما يقع في خانته «كالسجن في هذه الرواية» من أكثر الحلول الفنية التي يلجأ إليها الروائيون لحل المآزق الكبرى التي تعيشها شخوصهم الروائية، مع الإشارة إلى أن حبس الشخصية على الورق، أو قتلها على الورق أيضا، ربما يأتي أكثر قسوة وفجائعية مما يمكن أن يحدث على أرض الواقع، ليس فقط لأن ما يحدث على الورق مجرد اختزال أو تكثيف مركز لما يمكن أن يكون قد حدث في الواقع، إنه أيضا نوع من الإقرار بما يشبه الخطة أو الخريطة التي ستعتمدها الوقائع الحياتية المقبلة المنمطة في السياق.

كانت المادة المكتوبة في «ظل الشمس» أقسى مما هو معهود في الكتابة الواقعية، وهي قسوة مسوغة من ناحية ما ينتمي إلى الواقع الحي الخاص بتهافت أعداد متزايدة باطراد من الوافدين المغرر بهم للقدوم إلى

الخليج، وجعل أنفسهم مجرد قطعة بالية من الإسفنج يعتصر منها المستغلون المزيد من المنافع والنقود، ولكن هذه القسوة في الإطار الفني ربما كانت أحد عوامل التيئيس من كل شيء، وإحدى الوسائل التي يمكن جعلها سببا للنفور من القراءة، إن الإخلاص الفني للحقيقة والواقع يختلف جوهريا عن الإخلاص نفسه في الإطارين الأخلاقي والسياسي، فلا ضير في قليل أو كثير من «المكر الفني» للتعامل مع كل تلك القسوة، والكاتب وشى منذ وجوده في الطائرة إلى جانب شخصيته الرئيسة بأنه يمارس هذا المكر، ولكنه كان ينتزع نفسه من الاستمرار فيه، بقسوة من ينزع مسمارا من عينه، كان يقسر نفسه على الانسحاب كلما بدا أن ذلك المدرس قد وجد منفذا ما، لخلاص ما، لقد كان يسارع إلى إغلاق ذلك المنفذ حتى في إطار إرواء الحاجة البدنية مع إحدى اللواتي يمارسن مهنة إرواء البدن، لقد منعه المؤلف من فعل ذلك مع فيلبينية أو هندية، أو أية أخرى، وأجّل إرواءه، إمعانا في تعطيشه، وملاحقا إياه بلعنة والده التي بدت أبدية. مثل لعنة الفراعنة، فأخذ يسد الأبواب في وجهه بابا في إثر باب حتى أوصله إلى الباب الأخير، الذي بدا لوهلة قصيرة أنه يحمل إمكانية مزدوجة للخلاص، الخلاص من عنائه البدني الناجم عن وجوده مدة طويلة بعيدا عن زوجته، والخلاص من عوز البطالة والتعرض للاستغلال، فكانت النتيجة التي صنعها مكر الكاتب - وربما قسوته المفرطة - تتمثل في نسج مصادفة تأتي بالسيدة الكويتية «ربة العمل والشقيقة الكبرى للطالبة التي تورط معها حلمي» من موقع العمل إلى المنزل بشكل مفاجئ، ومن غير إشارة بمجيئها، فتكتشف ذلك الذي أدى إلى زج ذلك البائس في سجنه الروائي المؤبد.

*** ظل الشمس - طالب الرفاعي - دار شرقيات - القاهرة - ط (١) 1998.**



رؤية نفسية زمانية مكانية

مع دراسة تطبيقية على رواية «يحدث أمس» لإسماعيل فهد إسماعيل

• بقلم: مصطفى عطية جمعة

ربما يكون المفهوم المبسط لمصطلح «تيار الوعي»، هو المفهوم الذي قدمته «فرجينيا وولف» في مؤلفها الشهير «القارئ العادي»، حيث لمسنا تحديدا للمصطلح بشكل مبسط، صاغته مترجمة الكتاب بقولها: «إنه أسلوب التسلسل العفوي»، وحددته أكثر بـ «أنه أسلوب الشيء بالشيء يذكر» (١).

وهو في ظاهره مبسط، ولكنه ينطوي على جوهر هذا الأسلوب الفني، الذي أضحى من سمات القصص بخاصة، والفن بشكل عام في القرن العشرين. فعندما يذكر أحد الأمور، فإن العقل سرعان ما يتداعى

إليه - بشكل عفوي - ما يتصل بهذا الأمر، سواء مما يحبه الفرد أو ما يكرهه. وفي تلك اللحظة، فإن قرار الفرد أو سلوكه سيتحدد بناء على تلك الخلفية المتداعية. وقد يكون الأمر جديدا عليه، وحينئذ تتوزعه أيضا مجموعة من المشاعر التي تتباين بين الرغبة في المعرفة والخوف من الجديد.

وهذا لا شيء فيه على صعيد الواقع الإنساني المعتاد منذ فجر الخليقة، فما الجدل - إذن - إزاء ذلك المصطلح؟ مشروعية السؤال تأتت من المعرفة المبسطة السابقة، ولكن على مستوى الفن القصصي - بخاصة - كان الأمر جد مختلف. فالقص موضوعه منذ الأزل علاقة الإنسان مع أخيه، أو مع الطبيعة. وتلك العلاقة لم تكن مجرد سلوكيات، بل سبقتها دوافع ونوازع متعددة، ترسبت في داخل الإنسان، وحركت توجهاته. إلا أن القص كان يتوقف عند الوصف السلوكي الظاهري والتركيز على البعد الاجتماعي أو الظاهري في المسألة دون التعمق فيه. وبقي الإنسان - كنفس ونزوع - في عزلة عن السياق القصصي. فالقاص يعرض النتيجة دون ذكر العمق النفسي الذي يكمن وراءها. ولكن مع اقتراب أو انكفاء الإنسان على ذاته في عصر الثورة الصناعية، حيث كان القلق والخوف والإحساس بالتلاشي يسيطر عليه، أمام جبروت المدنية بمصانعها ومداخنها، بدأ يتأمل تلك النفس التي يحتويها جسده. ومن ثم كانت مكتشفات «فرويد» حول العقد الغريزية واللاوعي التي تحرك الكثير من السلوكيات الظاهرة للفرد. ومحاولات «برجسون» لدراسة وشرح كل ما هو صادر عن الشعور. وثبت الأمر أكثر في دراسات «ليفي برول» وكشفه عن عقلية ما قبل المنطق عند الفطريين أو الإنسان البدائي(2). فكان ذلك فرجة لدراسة النفس وقراءة السلوك بطريقة مختلفة، حاولت أن تتوازى مع العلم المعاصر الذي انصب على الطبيعة يتحداها ويصارعها، ولم يستطع أن يكتشف إلا النذر القليل من نفس هذا الكائن الآدمي، الذي يريد مجابهة الكون. ومن هنا كانت محاولات «جيمس جويس»، هذا الأديب القلق في حياته، المتمرد على كل ما يحطيه، والذي أدار السجال حول نزعاته وشبقاته، مثلما فجره بأعماله القصصية، فكانت أعماله نماذج مصغرة لواقعه المعاش، وبعضها كان تصويرا لكل نزعاته المتقلبة. أي أنه راح يقرأ ذاته بطريقة تختلف عن القصاصين السابقين، وهذا هو سر تفرده، منذ روايته «صورة للفنان كشاب» 1916، ثم «الفينيقيون يستيقظون» 1939، وأخيرا «عوليس» التي حوت قمة رؤاه الفنية وتمرده. لقد أراد أن يكتب رواية تصور الحياة المدركة وغير المدركة(3). والأولى تعني السلوك الظاهري الذي يحكمه الزمان والمكان والمادة، أما الثانية فهي الخلفيات والنوازع - الواعية وغير الواعية - التي تكمن وراء هذا. وبالتالي كان الأمر يعد فتحا على مستوى القص، فهناك تجارب وحالات نفسية لا نستطيع التعبير

عنها، وحتى اللغة ذاتها لا تملك مصطلحات نقلها، وهناك لحظات بين اليقظة والنوم، والوعي والجنون، كلها تحرك السلوك(4) وتلك هي الثورة التي فجرها «جويس»، وأجاد بناء قواعدها في قصصه، فكان النحت وإيلاج كلمات جديدة من لغات عدة(5)، وكان التعامل مع الأسطوري والشاذ والتراكمي. وفي الوقت الذي قد نخجل من طرحها وتسييلها على الورق، فكان لابد من مجابهة الأديب لذاته، كما يجابه الفيزيائي الكون، وإن كان البعض توقف عند أطروحات «جويس» وتفجيره لللذات الجنسية بصراحة تصل لحد التنفير، وتتبع كل ما هو غير مألوف في العلاقات الجنسية، فكانت النظرة المضادة له تنبع من الجانب الخلقي، وهي تمتلك الكثير من المشروعية، فلا الجنس هو المحرك الغريزي الأوحد - كما يرى فرويد - ولا الحياة الإنسانية تتوقف عند الأعضاء الوسطى من الجسد، وليس التحرر الحقيقي، عندما يصبح إشباعها هو نهاية الأرب. فالقيم والمبادئ والمثل لها أيضا لذتها، فكما تجنح النفس للشهوة الحسية، تجنح أيضا للفضيلة اللاحسية. وهذا هو سبب الاختلاف مع «جويس»، بجانب الأسباب الفنية الأخرى، المتمثلة في كسر المألوف من الحكي القصصي واللغوي. وفي هذا يكون للفن والنقد كلمتهما التي لها الكثير من المشروعية أيضا.

كما وجدنا - أيضا - تقنيات القص التي مزجت المونتاج السينمائي(6)، لا باعتباره من الحيل الإبداعية، بل باعتباره عملية نفسية ذاتية في المقام الأول، فكل منا يخضع ما يدور من أمور حوله إلى رؤية نفسه، فيرى الأشخاص وفق زمانه ومكانه وبيئته وأيضا أسطورته وفهمه لدينه ولخالقه. وحركات الارتداد «الفلاش باك» تتم في الوعي قبل أن تنقلها الكاميرات السينمائية. فـ «جويس» يتأمل ويستبطن اختلاجات جوانحه «من خلال عمليات عديدة: صريحة ومضمرة، ذهنية ودافعية، مزاجية وإدراكية، انعكاسية وتراكمية، متروية ومتسرعة، بطيئة ومتلاحقة..»(7) كما يوظف علوم وثقافات عصره في إبداعه. وكان البناء الفني الذي قدمه في أعماله لا يقوم على حبكة واضحة، بقدر ما يقوم على الفهم المتعدد للقص في العمل الأدبي الذي لا يلين من القراءة الأولى، بل يتأتى من القراءات المتتالية.

وتبعا لذلك، أصبح المفهوم الجديد للفن لا يقوم على تقديم الأمل ووصف انتصار الخير ضد الشر وإن كان هذا يحدث، بل سعى الفن إلى تقديم المزيد والدقيق عن الحالة والواقع الإنساني في لحظات الحكي، تقديما عميقا دون تزييف(8)، ويترك الأمر بعد ذلك للقارئ يستنتج ما يريد من خلال تجربته هو كقارئ. فتحول القارئ إلى مبدع إيجابي غير مسترخ. وهذا بالطبع كان يحدث على درجات عديدة في الآداب والدراميات السابقة، ولكنه أضحى مع رؤية المبدع المعاصر، من الأمور التي تصاحب المبدع في لحظات إبداعه، كما هي تصاحب القارئ في تلقيه.

فالفهم لذات الإنسان، لم يقف عند

الذات المبدعة فقط، ولا عند تشريح شخوص القص، بل تعداه إلى إشراك المتلقي في النشاط الإبداعي - على اعتبار أن الإبداع لا يفسر من ركن واحد، ولا من رؤية مسبقة، بل هو جزء من الفعل الإنساني الذي لا يخضع لدافع نفسي واحد أيضا.

وبذلك صارت وظيفة الفن كما يقول «أرنست فيشر»: «فتح الأبواب المغلقة، لا ولوج الأبواب المفتوحة»، أي البحث عن المستغلق في أعماقنا ومكنوناتنا، وهذا ما دفع «ماركيز» إلى أن يؤكد عليه بقوله: «يجب دفع القص إلى أقصى حد، ليتجاوز كل واقع»(9) والواقع هنا - كما أرى - كل رؤية لا تتعمق الظاهر والسلوك، وتكتفي برصده فقط.

ولذا نرى أن مصطلح «تيار الوعي» ليس دقيقا، فهو يقصر التداعي على ما يعن للعقل في لحظة وقوع الحدث، فلا المتداعي من الوعي يكون بوعي أو بمنطق من صاحبه الفرد، بل إن لحظة التداعي هي حرة في تكوينها، تتخطى مشاعر الحب والكره، وتتآلف مع اللاوعي في تكوين الدافع والسلوك، وهذا ما وجدناه ونجده في الإبداع، حيث تتقاذف العقل والنفس عشرات من الأمور العقلية واللاعقلية، ومن هنا يكون مصطلح «تيار التداعي» أدق وأشمل، فهو يشتمل حركة وتماوج النفس بين الوعي واللاوعي، والعقلي والسلوكي.

أما عن الزمان، في هذه التقنية، فإننا نلحظ أن هناك زمنين، زمن الحدث الواقع، و«زمن التداعي»، فالأول هو كائن ثابت خاضع للمقياس العقلي البشري، نستطيع تسجيله ورصده والتحكم فيه، أما الثاني «زمن التداعي» فهو يتخطى كل المقاييس المنطقية، ليحلق في الزمن المطلق، لأن الحدث المتداعي هو البطل، وهو الذي يجمع في تداعيه أشتاتا من الطفولة والشباب والشيخوخة، بل ويجمع الأمنيات المستقبلية لصاحبه، كل هذا يتم في لحظات قد تكون دقائق - وفقا للمقياس البشري - أو ساعات، ولكنها تمتد بامتداد العمر، بل وتتخطى هذا العمر البشري، حين يتداعى على العقل والنفس ما توارثه من أساطير وعادات وقيم وخرافات، وفي هذا، يكون الزمن ممتدا عبر الرصيد الإنساني بكل ما عرف وترسب في أعماق الفرد.

ونفس الأمر يكون مع المكان، فهناك المكان الواقعي، الذي يكون الحدث الظاهر يحدث فيه، وهناك «مكان التداعي»، وهو يشكل الخلفية المادية المكانية للأحداث المتداعية في النفس عند استثارتها بالحدث الخارجي، وقد نراه - في النفس - واضحا بتفاصيله وموجوداته، أو غير واضح حينما يكون المتداعي من الأساطير أو الكوابيس أو المشاعر المحبة أو الكارهة.

إذن يكون «تيار التداعي» ليس مطلقا في كل الأحوال، فهناك تيار زمني متداع مقيد، وهناك آخر مطلق، فالمقيد يكون مقيدا باللحظة الزمانية الواقعية التي استدعته، مثلما أن يرى الفرد حدثا لثورة، فيذكره بكل ما اختزنه من الأحداث الثورية التي عاشها في حقبات من حياته، سواء اتفق أم اختلف إزاءها فهذا هو المقيد. في حين عندما يخلد الفرد نفسه إلى

ذاته، تكون هناك الكثير من الأمور المتداعية، دون رابط موضوعي أو زماني محدد، وكما يحدث في النوم والأحلام، تترك النفس على سجيتها فيكون التداعي هنا مطلقا دون قيد.

وينصرف الأمر بالتالي على المكان، وهو مصاحب للزمان والحدث، لأنه يمثل الإطار المادي الذي يحتويهما، وقد يكون مقيدا أو واضح المعالم والقسمات (كما في الحدث الثوري السابق، حين يذكر الفرد ما رآه بعينيه من مظاهرات ومسيرات في أماكن بعينها) أو يكون المكان غير واضح المعالم، بل هلاميا.

وتتبقى الأشياء والجمادات في الحدث الواقعي، والحدث المتداعي، حيث نرى أن ثمة ترابطات بين الشيء الواقعي وهو مجرد جزء، قد يستدعي جزءا آخر يشابهه من أعماق النفس، وقد يستدعي أيضا كل يشتمل هذا الجزء.

وفي نفس الوقت، فإن التجاور العقلاني يكون واردا أيضا لحظة التداعي، أي أن العقل يكون حاضرا بأشكال مختلفة، سواء بعقد المقارنة بين الواقعي والمستدعي، أو بالانتقاء من الأمور المستدعاة، للربط بينها وبين الحدث الواقعي، أو إقامة حوار بين الرؤية المترسبة في العقل، وبين الحدث الواقعي.

تيار التداعي

دراسة تطبيقية على رواية «يحدث أمس» لإسماعيل فهد إسماعيل

لا يمكن أن نفصل في قراءتنا لجل الأعمال القصصية والشعرية المعاصرة عن البعد النفسي الذي يغلّف بنياتها، فقد أصبح تيار التداعي، بأبعاده النفسية والتقنية المتعددة، وسيلة لفهم العمل الإبداعي، وفهم طريقة المبدع في بناء وتشكيل عمله، وطريقته في الغوص والكشف والترشيح لشخوصه. وهو يمثل لدى الروائي «إسماعيل فهد إسماعيل» في معظم أعماله مدخلا هاما للقراءة والدرس، فقد كان يسعى منذ مجموعاته الأولى إلى الاستفادة القصوى من تقنيات التداعي، خاصة تقنية «الارتداد» أو «الفلاش باك».

ووصل الأمر معه إلى الذروة في أعماله الروائية الأخيرة، حيث أضحى التداعي من أبرز السمات التي تلوح للقارئ منذ ولوجه إلى النص.

ونموذجنا هنا رواية «يحدث أمس»(١٥)، حيث كان الهم النفسي أو تقنية التداعي هي المسيطرة منذ المفتتح. وهذا طبيعي، ويتسق مع المضمون المطروح، والمتمثل في عودة البطل «سليمان» من غربة سبع سنوات في الكويت إلى بلده «البصرة» في العراق، ومنذ المطلع، نجد أن التداعي الحر بأشكاله المختلفة جاثما على نفسية البطل، وعلى السرد الروائي. وقد اتخذ أنماطا عدة تتمثل في:

- التلازم الشيئي:

أي الترابطية التي تستدعي أشياء متجاورة، فالبطل يستذكر الماضي وهو يشاهد أشياء من الحاضر، ويلح في ذلك كنوع من الاستمتاع العقلي المعتاد لدينا، كلما رأينا ما يذكرنا بما

نحب، وقد كان على امتداد الصفحات، وخاصة في الفصول الأولى.

«غابات النخيل تترامى حيث لا حصر، ولا ترى منها.. غير جذوعها العملاقة، لدى اصطفافها على جانبي الطريق. يذكر عن طفولته أنه كان يسوّد فراغات كراريسه المدرسية برسومات متنوعة للنخلة. الإنسان والنخلة يولدان - في البصرة - متلازمين، كما العشرة والمصير..»(11).

غابات النخيل، رسومات الكراريس عن النخيل، شيء بشيء، ولكن الأول مألوف في بيئة زراعية كالبصرة، إلا أن الاستدعاء جاء بشيء فيه متعة للبطل الآيب، فاختار مشهدا طفوليا، يحمل الإحساس بحميمية المكان والأشياء لدى البطل منذ نعومته. فهي علاقة متناغمة في التداعي.

- المقارنة:

بين شيئين، في مكانين وزمانين مختلفين، وتلك يقيمها العقل، كنوع من التلذذ عندما ينتصر للمكان الذي يحبه. فبينما يسير بمفرده في الطريق إلى قريته، يسمع..

«نقيق ضفدع متوحدة، يُسمع في الجوار. يتملكه إحساس رائق بالألفة. سبع سنوات، لم يسمع خلالها أيما نقيق. «الكويت بلا ضفادع». ضفدع أخرى تستجيب للأولى، الليل له أصواته»(12) فرغم أن نقيق الضفادع مما يضايق النفس، فإنه أصبح كنغم وتيمة مميزة للبصرة، ولا تميز الكويت، لأن الضفدع يميل للعيش في المكان الزراعي، حيث الماء والخضرة. فهنا مقارنة غير مباشرة بين الرمل والزرع.

- المنولوج الذاتي:

ويكون بين الواقعي والمتداعي، حيث البطل لا يكف عن المنولوج الذاتي مع المكان والغربة، والأشياء. فمع شعور اللذة بالعودة، ينتابه الخوف.. «أحس كما لو أن هناك من يترصده. عيناه كانتا اعتادتا الظلام أكثر..» الضفادع ما عادت تنق»، يرهف أذنيه. لا نأمة، ولا ما يؤكد له شعور الترصد. أهي الحساسية المترتبة على سنواته في الكويت، حيث لا غابات ولا نخيل ولا منعطفات لدروب زراعية.. «لم يبق الكثير عن البيت»..»(13).

فالخوف والأمل في لقاء الأهل، والمقارنة مع الكويت - كاغتراب - يتفاعل في الوعي، ومع اللاوعي، حيث الشعور بالترصد الذي يصاحب البطل، وهو يسير في الدروب المنحنية، يخشى من المنعطفات أن يكون خطرا، وهو الذي يرى كل شيء واضحا عندما كان يسير في صحراء الكويت المنبسطة.

- تقنية الارتداد:

وقد جاءت عفوية ممتزجة مع السرد، دون فواصل، وفي تداع حر لم يستوجبه شيء أو مكان، بل هو التداعي الناتج عن استحضار الوعي لكل ما مضى، فقد كان سائرا في الدرب إلى بيت أهله «أيام كان في الكويت، وفي اللحظات التي يمضه

فيها الحنين إلى الوطن، تحضره - دون غيرها - صورة هذا الدرب، لتحتل بانطباع حاد ذاكرته كلها..

- ذكرى جميلة أشبه بلوحة تأثيرية.

ذاك ما عقبت به نجوى، عندما كاشفها حالة حنينه تلك..»(14).

فـ «الفلاش باك» جاء وهو يتذكر الحنين في الكويت بينما هو سائر في الدرب إلى بيت أهله. إنه يقدم أمام عقله، كل ما كان يقلقه ويضايقه، كأنه يستحضر التعب وقت الحصول على الأجر. فهو ارتداد تلقائي واع من البطل.

- الحلم:

فبعدما سقط في أسر المجموعات التي اعترضت طريق عودته، كان بين إغفاءة وصحو «لحظات خليط، يتداخل فيها زمن النوم بزمن اليقظة، لتتأتى عنهما حالة من الحضور المعلق.. كان يصارع مياه شط العرب. يسبح منذ أمد لا أول له. المياه نوع من الجيلاتين الثقيل. «من أين جاء؟». أصدقاؤه يصطفون واقفين على الساحل..»(15).

جاء الحلم معبرا عن الحيرة التي يعيشها البطل وهو في سجنه، وقد جسّد الكثير من الرموز التي جمعت المكان «شط العرب»، وأثارت التساؤل العميق عن المجيء. فكان إيراد الحلم ممثلا لإكمال حالة النفس البشرية في جميع أحوالها.

هذه التقنيات فرضت أشكالا سردية، مثلت تميزا في الأسلوب السردي للرواية، فالكاتب معني بحشد كل التفاصيل عن المكان الذي يصفه، وعن مختلف الأمكنة والأحداث المتداعية، بأسلوب يقترب من الوصف المجرد، المعتمد على الفنيات المتعددة التي يفرضها تيار التداعي، وهي غنية في بنياتها، مثلما هي غنية في دلالاتها، وكان من أبرز السمات السردية:

- الحوار المزدوج:

أي الذي يجمع بين التخاطب الخارجي والمنولوج الداخلي، والأخير ظهر محددا في علامات تنصيص سردية - كان الأحرى بي ألا أتورط في هذه التوصيلة!

سليمان مع نفسه، يجد تبريرا.

«له الحق، مادام غريبا على المنطقة»..»(16).

وهذا الشكل نراه في أعمال الروائي بشكل عام، وعلى امتداد تلك الرواية بشكل خاص. وهذا مطلب يستلزمه العمل، الذي يحلل الأشياء والأفعال من رؤية البطل لها.

- التكرار:

ويظهر كتيمة أسلوبية، تمثل إلحاح القاص على أمر بعينه، وينسجم هذا مع الإحساس بالمكان والزمان والأشياء من حوله.

«الدرب مألوفة، لولا هاجس التوقع الطارئ. «البيت هناك. لابد من المتابعة». الدرب مألوفة، لكن شعورا قاتما بالهامشية يبدأ يترسب في فمه..»(17).

فالتكرار عبر بدقة عن حالة

الرهبة التي أضفاها المكان (الدرب) بكل منعطفاته واسوداده، وما أحدثه من حوار ذاتي مع البطل، كأنه يطمئن نفسه، حتى لا تنسى لذة العودة.

- الحذف:

وهو ينقل توترات السرد، الذي يعكس حال البطل أو يجتذب المتلقي لإكمال العبارة أو الكلمة المحذوفة. «في المدرسة.. عانيت يومها من جوع شديد. لكني وأنا أدلف إلى البيت ظهرا، ركضت إلى المطبخ. طعام الغذاء لم يكن قد.. فسارعت إلى مخزون التمر..»(18).

فالنقاط تشي بالمحذوف، بل وتنقلنا حركيا ونفسيا مع البطل/الطفل، وهو يفكر فيما سيأكله.

وعندما كان رهن التحقيق والاعتقال: «صوته، كما خُيل إليه، غريب على أذنيه، بدا وكأنه يحاول إثبات صدق ادعائه لنفسه. وهما لم يعنيا.. لم يسمعا.. لم... لو سمعتم!»(19).

فالتقطيع والحذف في الجمل، يصور بوضوح الحالة النفسية التي عليها البطل، وهو الحوار الخارجي، والمتولوج الداخلي.

***

لاشك أن تيار «التداعي» سيظل عاملا ومرشدا هاما في الأعمال الإبداعية، في قراءة الشخوص والبنية وأيضا يعطي صورة بشكل أو بآخر عن المؤلف المبدع، وهذا ما لا ينبغي إهماله بأي حال.

الهوامش

(1) فرجينيا وولف. القارئ العادي. ت/د. عقيلة رمضان. ص 4. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1971.
(2) انظر د. محمد غنيمي هلال. النقد الأدبي الحديث. ص 489. نهضة مصر للطبع والنشر. د.ت.
(3) انظر إيفور إيفانس. مجمل تاريخ الأدب الإنجليزي. ت/د. زاخر غبريال. ص 177. سلسلة الألف كتاب الثاني. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1996.
(4) انظر د. محمد غنيمي هلال. مرجع سابق. ص 488.
(5) انظر د. طه محمود طه. موسوعة جيمس جويس. ص 242، 243. دار القلم. بيروت 1975.
(6) انظر المرجع السابق ص 246.
(7) د. شاكر عبدالحميد. الأسس النفسية للإبداع الأدبي. ص 17. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1992.
(8) انظر د. محمد غنيمي هلال. مرجع سابق ص 487.
(9) انظر د. شاكر عبدالحميد. مرجع سابق ص 10.
(10) منشورات دار المدى. دمشق. الطبعة الأولى. 1997.
(11) ص 7.
(12) ص 17.
(13) ص 21.
(14) ص 19.
(15) ص 40.
(16) ص 10.
(17) ص 18.
(18) ص 20.
(19) ص 32.



جولة في عالم وليد إخلاصي الروائي

د. فؤاد المرعي
جامعة حلب

في عام 1965 طلع علينا وليد إخلاصي بروايته الأولى «شتاء البحر اليابس» التي هزت قراءها هزا عنيفا أرهقهم وأخرجهم من عالمهم المألوف إلى عالم ذي أبعاد غريبة و«نظام نقيض» للمنطق الصوري المنسجم، فأرّخت بذلك بداية الرواية الحديثة التي لم يكن الأدب العربي قد ألفها بعد.

لقد ألغت هذه الرواية الضوابط والقيود الجاهزة سلفا التي كان كتابنا يعتمدونها في إنتاج روايات هي مجرد تنفيذ لمشروعات مسبقة، وأحلت محلها ومضات موحية، وأفكارا، وتأملات، وأحلاما، وتناقضات، تبدو متنافرة، ومتضاربة ولكنها، مع ذلك، مترابطة بأسلاك خشنة وجارحة.

لم يكن الحزن موضع رواية وليد إخلاصي الأولى ولا الأمل والتفاؤل، بل كان طريقة الإحساس بهذه المشاعر والتعامل معها، فالشخوص كلها تلتقي على خط مأسوي واحد هو خط الخطر الذي يهدد الحرية والكبرياء وديمومة الحياة، وتتمايز

حالاتها أمام تلك المأساة. إنها جميعا تدخل عالم الرواية متفائلة ثم ما تلبث أن تنقلب إلى شخوص يائسة حين تواجه ظلام الكون فتظلم أرواحها وتغيب حاملة معها مصائبها إلى ما وراء النص «فلوتشيا» لم تصمد في مواجهة الحرب، وأحلام «سعاد» تغرق في مستنقع الخيانة البشرية، و«عزيز»، بطل الرواية، يبقى، بعد موت «سوزان»، وحيدا مع الدمى البديلة للعالم المرفوض فيقوي سكونها شقاءه. حتى «صلاح» الرجل الجديد الذي دفع الدمى الساكنة إلى الحركة فحرك غريزة الحياة داخل عزيز، لن يستطيع الإتيان بسوزان لتشاهد المسرح.

هكذا يبدو صراع شخوص الرواية مع العالم المحيط بها كصراع الريح مع ماء البحر اليابس.

الريح تجاور الماء وتستفزه وتخلق عليه أدراجا لا نهائية من الموج شبيهة بتجاعيد الشيخوخة ولكنها ما تلبث أن تنسحب عاجزة عن ولوج ذلك العالم المائي الذي يصدها بعنف وهيجان لا مثيل لهما.

إن وليد إخلاصي يقدم لنا في روايته الأولى عالما روائيا مفعما بطابع تجريبي واضح يكشف عدم استقراره عن رغبة حارة لدى المؤلف في الخروج عن المألوف ودعوة القارئ إلى رؤية العالم بباصرة جديدة لا تكتفي بالذهنية ونزع الأفكار والأحداث من حاضنتها الطبيعية لزرعها في حاضنة جديدة، بل تسعى إلى خلخلة الإحساس العادي بالأشياء لصالح إحساس جديد يرسم من مواقعه بدايات جديدة.

لقد كانت «شتاء البحر اليابس» بداية أسلوب مغاير لما سبقها من أساليب القصة والرواية في سورية، وكان وليد إخلاصي مغامرا جريئا حين خرج في أول أعماله الروائية على القاعدة وتمرد على القانون المألوف. ويبدو لي الآن أن التمرد قانون ثابت في إبداعه الروائي كله، فقد تجلى خرقه لما هو سائد في رواياته التسع (التاسعة هي «الفتوحات» وهي قيد الطبع، وكان لي شرف قراءتها مخطوطة)، فجاءت هذه الروايات كلها جديدة لا تعتمد على الشخص البطل أو الحبكة، بل على الحركة المستمرة للحدث. وبدا وليد إخلاصي منذ روايته الأولى «شتاء البحر اليابس» - وربما قبلها في مجموعته «قصص» 1963 - غارقا في الفلسفة وحب التأمل والكشف عن حركة المجتمع، فرسم لنا في رواياته شخوصا مخاصمة للمجتمع متمردة عليه، بعضها فاعل نشط يتحرك بجد من أجل التغيير، ولكنها جميعا ترتد محبطة هائمة أو تختفي لتداري عجزها عن اختراق هذا العالم الرديء اليابس كشتاء البحر اليابس.

إن العالم الذي جسده وليد إخلاصي في رواياته التسع عالم عجيب من الرسم الهندسي فيه الدوائر، والمربعات، والخطوط المستقيمة العمودية والأفقية، والخطوط المنكسرة، وتتجمع فيه الأضواء والظلال وكل الألوان من أحمر وأخضر ورمادي وأزرق في

دائرة اللون الأسود. إنه عالم داكن ولكنه جميل.

بعد روايتي وليد: «شتاء البحر اليابس» و«أحزان الرماد» 1975 يتجلى في أعماله الروائية بسطوع ولعه بالتاريخ والمكان. ففي روايته «الحنظل الأليف» 1980، و«زهرة الصندل» 1981، و«بيت الخلد» 1982، و«باب الجمر» 1984، و«دار المتعة» 1991، و«ملحمة القتل الصغرى»، و«الفتوحات»، تتألق حلب مدينة وليد وعشقه وتكبر لتصبح العالم كله حاملة في حجارة مبانيها وأزقتها وبيوتها وكل ثقب من ثقوب أسوارها تاريخ البشرية.

وهكذا تبدو الروايات التي عددناها وكأنها مبنية على ثالوث عناصر الإنسان والمكان والبحث عن اليقين المفقود. هي وبهذا المعنى تلامس فلسفة التاريخ وتبحث عن وقائع الحضارة في مكان محدد هو حلب الذي أصيبت في طمأنينتها أكثر من مرة على مر العصور. ويحل وليد إخلاصي مسألة العلاقة بين الإنسان والمكان حلا بسيطا وبديهيا فحواه أن الناس زائلون في حين يبقى المكان شاهدا على نفسه وعلى الناس وعلى الزمن. ولذا فالمكان ينهض في روايات وليد إخلاصي على ميراث تاريخي كلي يستطيع أن يستمر في الواقع سواء أكان واقعا واقعيا أم فنيا يتمثل الأول ويعيد إنشاؤه. إنه مكان يتمثل الزمان في ارتداده إلى الماضي البعيد من جهة وإلى المستقبل البعيد من جهة أخرى. فالبحث عن «باب الجمر» مثلا ليس مجرد بحث عن باب مفقود من الحجارة والأبراج ولكنه إعادة خلق للروح الشعبية في مدينة حلب يعود وليد إخلاصي من خلالها إلى المدينة الشعبية الحقيقية ويعيد اكتشافها بوصفها عالما من الطقوس والحكايات والاحتفالات والأحلام والرجاءات والمخاوف الوثيقة الصلة بالروح الجماعية الشعبية، وهو يسعى من خلال ذلك إلى «تأصيل» الرواية العربية والابتعاد بها عن النمط الأوروبي الكلاسيكي، نمط القرن التاسع عشر، وإيجاد نوع من الرابط الحي بين نمط التفكير الشعبي في بلدنا وعملية القص أو السرد والبناء الروائي باتجاهه نحو محاكاة الحكاية العربية. وليس «باب الجمر» المحاولة الوحيدة طبعا، فنحن نجد ذلك في «زهرة الصندل»، و«الحنظل الأليف»، و«دار المتعة» و«ملحمة القتل الصغرى»، و«الفتوحات».

واضح من كل ما تقدم أن وليد إخلاصي لا يستحضر جغرافية المكان وحدها بل يستحضر الروح المحلية من خلال نمط الحكاية الذي هو أسلوب جديد تحاول الرواية العربية أن تؤصله. إنه محاولة تأصيل للرواية العربية ليست معنية بالارتداد إلى الخلف كما يفهم من قول بعضهم بالعودة إلى الأصالة. بل هي معنية بفتح هذا الجنس الأدبي الذي استعرناه من أوروبة قبل ما يزيد على مائة سنة، الهوية العربية التي تناسب نمط التفكير الشعبي والعاطفة الشعبية والبنية النفسية المحلية في إبداع روائي جديد.

ثمة أمر لا بد من الإشارة إليه هنا دفعا للالتباس، هو أن وليد إخلاصي روائي شديد الاهتمام بالواقع الراهن. إنه راصد لتفاصيله لا يشق له غبار، ورافض كل ما فيه من تشوه أو انحراف يسيء إلى كرامة الإنسان وديمومته وحريته. وهو في اعتقادي من الناس الذي يؤمنون بأن المعرفة قادرة على تنقية الواقع ومعرفة الطريق إلى تغييره. من هنا ينبع اهتمام وليد إخلاصي في رواياته جميعا بدور المثقف الذي يجب عليه ـ برأي الكاتب ـ أن يكتشف الحقيقة ويكشفها، لأننا حين نكتشف الحقيقة نحطم الأسطورة ولا يبقى لنا ما يسوغ القهر والاضطهاد. وهكذا لا تخلو رواياته من ثنائية الصراع بين المعرفة والجهل والتي تتجاور مع ثنائيات أخرى كالصراع بين الخير والشر، والصراع بين الجريمة والعدالة، وبين الحق والباطل، والحرية والاستعباد. إن هذا الصراع بين الثنائيات الذي يعشقه وليد إخلاصي يصبغ إبداعه الروائي بطابع ذهني واضح. غير أن هذه الذهنية لا تقلل أبدا من حيوية عالمه أو من قدرته على الإيهام. فوليد يبني عالمه الروائي بمقدرة مهندس معماري مجتهد على الرغم من انشغاله الدائم في الصراع بين الثنائيات. لنتذكر «وهوب» في «زهرة الصندل»، إنها تحمل فكرة استمرارية الحياة واستمرارية عطاء الحياة في وجه الموت. «وهوب» هي الخير المجسد في وجه الشر، وهي الحب في مواجهة العداء والخصومة وليس من قبيل المصادفة طبعا أن يكون اسمها «وهوب».

ومع كل ذلك فقد استطاع وليد إخلاصي أن يجعل من «وهوب» جدة حلبية حقيقية تجيد طبخ المأكولات الحلبية وتجيد تنظيف البيت واستقبال الضيوف وفرش البياضات في الغرف. كل شيء فيها يذكر بعجوز حلبية أكاد أقول إني أعرفها. لقد استطاع وليد إخلاصي أن يبني عالما روائيا لا يمكن أن يوصف بالواقعية لكثرة سماته الأسطورية، ولا يمكن أن يسمى عالما أسطوريا لكثرة ما فيه من سمات الواقع الذي نعيش فيه.

ولعل من أهم ما يميز بناء العالم هو أن إخلاصي يستخدم معرفته كلها في هندسته، وأن لغته تعتمد في جمالياتها على التكثيف لا على البلاغة. لغة شعرية في عرض ملحمي حكائي. ولو أردنا أن نستعرض فصلا ما من فصول أي رواية من رواياته لنستخرج ما استخدم فيه من مخزونه من الحكم والحكايات الحلبية والأساطير والرموز لاستطعنا أن نكتب أضعاف صفحات الفصل نفسه.

إن روايات وليد إخلاصي مظهر من مظاهر الدفاع عن الروح الشعبية، إنها حرب ضد الزيف الذي ينخر جسد الواقع ويفسد أطيب ما فيه، وهي احتجاج على الواقع المشوه، وشهادة على إيمان صاحبها الراسخ بروح الشعب.

***

تأمـــلات في رمـــزية اليـــد في

«صمت البحر»

للكاتب فيـركـور

• الدكتورة زبيدة القاضي
كلية الآداب - جامعة حلب - سوريا

مقدمة

ولد فيـركـور (جـان بـروليـر - وهو اسمـه الحقيـقي) في باريس عـام1902، ترك الهندسـة ليـتفرغ للرسم. نشـر ألـبومـات هجـائيـة سـاخـرة بـعنوان «بيـانـات فصلية»، ورسم صـور العديد من الأعـمـال المكتـبـيـة. شـارك في المقاومـة أثناء الاحتـلال النـازي لفـرنسـا، وكـتب عنـهـا بـاسم مسـتـعـار «فيـركـور» وهو اسم منطقة في فـرنسـا، ثم أسس دار Minuit للـنشـر، وكـانت سـرية آنذاك. تابع بعـد الـتحـرير عمله كـرسـام وكـاتب فكتب دراسـات وروايات مـثل: «جيـوش الليل» «رجـال تقـريبـا»، و«الحـيـوانات المنحـرفـة». وجـاءت قـصـتـه «صمت البحـر» ضمن مجمـوعة قـصـصـيـة تـصـور المقـاومـة بالـعنوان نفسه في صيـف 1941.

تروي «صمت البحر» قصة ضابط ألماني عاش في بيت فرنسي في إحدى مناطق فرنسا، أثناء الاحتلال النازي لفرنسا؛ إذ جرت العادة أن يوزع الجيش النازي بعض ضباطه على البيوت الفرنسية. وقوبل من سكان هذا المنزل المؤلف من رجل متقدم في السن وابنة أخيه بالصمت، كإحدى وسائل التعبير عن المقاومة السلبية. كان هذا الضابط يحمل أفكاراً مثالية عن دخول الألمان إلى فرنسا؛ إذ كان يظن أنه بذلك سيتحقق الاتحاد بين البلدين: بلد القوة والسلطة، أي ألمانيا، وبلد الشعر والرقة، فرنسا. وسيكون هذا الاتحاد كزواج بين امرأة ورجل، كقصة «الحسناء والوحش». استمر الضابط في التعبير عن هذه الأفكار عدة أشهر في محاولته التقرب من مضيفيه؛ فنشأت بينه وبين الفتاة، على الرغم من الصمت المسيطر، علاقة ودّ كان يتوقع أن تنتهي بالزواج، بعد تحقيق الاتحاد بين البلدين. لكنه، في إحدى الإجازات، سافر إلى باريس والتقى بالضباط قادة الجيش النازي، فسخروا منه ومن أفكاره. عندها اكتشف أنه كان مخدوعا كبعض الفرنسيين، إذ علم أن ألمانيا اجتاحت فرنسا معتدية وأنها تنوي القضاء عليها، لاسيما على روحها التي تخشاها أكثر من أي شيء آخر. كانت صدمته كبيرة، ولم يعد بإمكانه مواجهة مضيفيه بعد أن اعترف لهم بالحقيقة المرة، وكان لابد من مغادرة المنزل فقرر أن يلتحق بكتيبة ألمانية في الريف الفرنسي. كان قرارا «انتحاريا» جاء نتيجة لانهيار أفكاره، وضياع آماله بتحقيق الوحدة بين البلدين وبالارتباط بالشابة الفرنسية.

كان يمكن لفيركور أن يكتب شيئا «آخر غير هذه القصة التي تعبر عن الوضع الراهن آنذاك، إذ لم يكن من المتوقع أن تثير قصة كهذه، النابعة من فرنسا المحتلة من النازية والمضطهدة من قبل الحكومة البوليسية لفيشي، أن تثير خارج أرضها نفسها مفاجأة وتهدئة، وربما فخرا». هل كان بإمكان الكاتب أن يفترض أن تصبح هذه القصة على المستوى العالمي عملا أدبيا ذا قيمة عالية، وأن تترجم إلى خمسة وعشرين لغة، وأن توزع في السنوات القليلة التي سبقت الحرب العالمية الثانية، فقط في دور النشر الناطقة بالفرنسية، في أكثر من مليون نسخة؟ ومع ذلك فهي قصة مرتبطة بظرف معين، إذ كتبت في الأشهر الأولى للاحتلال النازي لفرنسا، في حقبة كان فيها إغواء التفاهم مع المنتصر ذي القفاز المخملي كبيرا. وكان هدف الكاتب محددا تماما: أن يظهر للمترددين أن أفضل ألماني كان نفسه مخدوعا أو ضحية. وإذا كانت قصة «صمت البحر» قد استمرت بعد الأحداث التي جعلت منها ضرورية، فذلك لأن الكاتب استطاع دون شك، من خلال الظروف العابرة الآنية، بلوغ وجمع المزايا التي تمنح موضوعا كهذا قيمته الدائمة: نقاء الأسلوب، وقوة التعبير، والشعور العميق بالمؤثر وبالانفعال الحاد الذي رافق في كل الأزمان، من

«تريستان وايزولدا» إلى «السيد» و«أندروماك» الموضوع الخالد: الحب بين الأعداء.

«علمت في ذلك اليوم أنه يمكن ليد ما، لمن يعرف مراقبتها، أن تعكس الانفعالات تماما» كالوجه، تماما «وأفضل من الوجه لأنها نقلت أكثر من مراقبة الإرادة».

(ص 65)

إذا نظرنا إلى قصة «صمت البحر»، نستنتج فيها من الوهلة الأولى حضورا «ملحا» لليد. وهذا لا يدعو للدهشة لأنها قصة من دون حوار، يخيم فيها الصمت، مما يدع مكانا «كبيرا» للغات الأخرى، لغة النظر ولغة اليد.

لقد أصبحت اليد في «صمت البحر» العضو المفضل الذي يعبر به المرء عن انفعالاته، ينفتح به على العالم الخارجي وعلى الآخرين، مؤكدا اختلافه. تقدم المخيلة الرمزية لليد إلى القارئ، عبر المراحل المختلفة للقصة، سلسلة من البدائل مبنية على لعبة جدلية بين التواصل والانعزالية، وبين نداء الآخر والهجران، أو الرفض.

نقترح في دراستنا هذه تناول بعض من بدائل هذه الجدلية وتقديم شرح لها.

تمثل اليد أولا «حركات يومية عادية، وذلك في بداية القصة عندما كانت الحياة روتينية، قبل وصول الضابط الألماني إلى المنزل:

«نظرت ابنة أخي إليّ ثم وضعت فنجانها، واحتفظت بفنجاني في يديَّ.» (ص 25)

«أخذت فنجانها ثانية وتابعت شرب قهوتها. أشعلت غليونا». (ص 28).

عند وصول الضابط، بدأت اليد في التعبير عن حالات الشخصيات كالتردد، والانتظار، والعجز، أو الهروب:

«ألقى تحية عسكرية ثم خلع خوذته (.....) وضعت فنجاني الفارغ بهدوء على الأرغن، شابكت يدي وانتظرت.» (ص 26).

«سحبت سترتي المخملية فوق ركبتيها، وتابعت القطعة غير المرئية التي كانت قد بدأت تخيط فيها». (ص 28).

نلاحظ فورا «الاهتمام الذي يبديه الراوي لمدلول حركات اليد عند الضابط:

«رسم الضابط حركة بيده، لم أفهم مدلولها.»(ص 27).

وتعبر اليد أيضا «عن الحرج الذي يمكن أن تشعر به الشخصية أمام الآخر، أو عن عدم قدرتها على إخفاء قلقها، في وضع معين:

«قال ذلك وهو يشير بقفى اليد إلى المنزل الضخم. بقي لحظة، يده فوق معصمه وهو ينظر إلى الزوايا المتعددة للمدخن».(ص 30)

«جلس القرفصاء بصعوبة أمام الموقد، ثم مد يده، كان يقلبها ثم يعيدها إلى حالها». (ص 32).

«أسند مقدمة الذراع إلى سكاف (باب) المدفأة العليا، وجبينه على قفى يده». (ص 33).

تابعت الفتاة في التصنع، وفي

رسم مشهد اللامبالاة أمام نظر الضابط؛ وبدت يداها مشغولتين بحياكة الصوف:

«كانت ابنة أخي تحيك الصوف ببطء، وهي تبدو شديدة الاهتمام». (ص 32).

«كانت ابنة أخي تحيك بحيوية ميكانيكية». (ص 33)

وبسبب عدم القدرة على استخدام التواصل المباشر - الحوار، تُخلق مسافة بين الضابط والفتاة؛ وهي مسافة فرضتها تلك الأخيرة منذ بداية القصة بالصمت. ولتقليص هذه المسافة، يحاول الضابط أن يقدم نفسه لمضيفيه وأن يعبر لهم عن أفكاره. وتترجم هذه المحاولة بإشارات مرموزة من اليد موجهة إلى نظر الفتاة، أو يعبر الراوي عن هذه المحاولة بأقوال تدل على اليد:

«استدار، ويداه في جيبي سترته....» (ص 34).

تحدث الضابط عن الحرب، وعن الوعد الذي قطعه لأبيه قبل وفاته بأن يدخل فرنسا «محاربا».

«ابتسم، وقال، وكأنه يقدم الشرح: أنا موسيقى». (ص 35).

ثم أظهر يديه كموسيقي: «استقام، أخرج يديه من جيبيه وتركهما نصف مرفوعتين...» (ص 36)

يمثل هذا التصريح حدثا مفاجئا يدل على صورة جديدة لليد، صورة اليد الناعمة التي تعبر عن حساسية المرء، بالتضاد مع يد رجل الحرب، التي تعبر عن القوة والعنف. يؤكد الكاتب على نقاء روح الضابط وحساسيتها، فيعطي لهذا التصريح: «أنا موسيقى» أهمية خاصة.

يبدو لنا أن لمس الكتب، أو الكتابة، أو كتابة الموسيقا، هي في مخيلة فيركور، كلمس الآلة الموسيقية، تتابع حساسية الكف، وتكشفها:

«كانت أصابعه تتابع غلافات الكتب بلمسة خفيفة». (ص 39)

إن جمال اللمس أثناء عزف الموسيقا يجد تماثلاً في جمال لمس الكتب؛ ويعد تأثيره هاماً بانعكاسه على المرء الذي يقوم بالفعل. إذ يبدو أن الضابط يشعر بلذة كبيرة في لمس أغلفة الكتب، ويعبر عن إعجابه بهذه الصورة:

«كان يتابع تمرير يده على الكتب كلها». (ص 39).

عبر الضابط في بداية القصة عن إعجابه بصمت الفتاة وعمها، أي بالمقاومة السلبية؛ لكنه كان مع ذلك يأمل أن تقطع الفتاة سحر هذا الصمت الثقيل «كالرصاص»، الصمت الذي كاد يقضي عليها في نهاية القصة:

«أنا سعيد لأني وجدت هنا رجلا «مسنا قديرا» وآنسة صامتة. يجب الانتصار على هذا الصمت. يجب الانتصار على صمت فرنسا. سيعجبني ذلك». (ص 41).

ولمواجهة نظر الضابط الملح، تستخدم الفتاة يديها لتشغل نفسها ولتخفي انفعالاتها:

«كانت أصابعها تشد بحيوية مبالغة قليلا، بشدة قليلا، حتى كادت أن تقطع الخيط.» (ص 41).

تعبر قصة «الحسناء والوحش» التي يقصها الضابط عن رغبته في

التقرب إلى الفتاة. إن نداء يد الآخر هو أيضا «نداء للمصالحة، وللحب، وللاتحاد؛ على المستوى الفردي كما على مستوى البلدين:

«توقفت عن الكراهية، إذ كان لهذا الثبات أثر كبير في نفسها. مدت يدها (.....)

وتحول الوحش مباشرة، فقد زال السحر الذي كان يضعه في هذا الشكل الهمجي:

إنه الآن فارس جميل جدا وطاهر جدا»، رقيق ومثقف....» (ص 42).

إنها اليد الخيرة التي تبطل مفعول السحر وترفع الشر.

تمثل نهاية «الحسناء والوحش» محاولة الضابط في البحث عن المطلق؛ وعلى الرغم من ذلك، استمرت الفتاة في إظهار وجه جامد ولامبال. وهكذا باءت محاولته في البحث عن يد الآخر، أو عن لمس يد الآخر بالفشل.

إن رفض الاحساس باللمس يقود إلى رفض العضو المفضل - اليد.

ومع ذلك، يمكننا أن نذكر مشهدا «كان الضابط فيه بعيدا» عن الفتاة، فلبى لمرة رغبته في ملامسة الآخر. يدخلنا النص إلى الجو الحميمي للفتاة المبهورة بالأرغن؛ لأنه هنا، لتحقيق التواصل، تستخدم الرغبة حاسة اللمس، لمس الآلة المفضلة لدى المحبوبة. قام الضابط بعزف المقطوعة الثامنة بعنوان «تقسيم وتسلسل» لباخ (Prelude et Fugue :- Bach)

«راقبت جذعه الطويل أمام الآلة، كانت الرقبة محنية، واليدان طويلتان، ودقيقتان، وعصبيتان، وكانت أصابعهما تنتقل فوق أصابع الأرغن كأفراد مستقلين». (ص 43).

تلك فرصة لشرح أفكاره، وطريقة جديدة في التعبير عن نفسه والتقرب إلى مضيفيه. إن هذا المقطع يسمح لنا بفهم الحكم الذي أطلقه الضابط على موسيقا باخ، وعلى الموسيقا الألمانية بعامة، التي يعتبرها «لا إنسانية». كما كشف عن رغبته بتأليف موسيقا ملائمة للإنسان، وقال: «إنها أيضا» الطريق لبلوغ الحقيقة. إنها طريقي، (ص 44). واليد هي العضو الذي سيحقق هذا الحلم، بكتابة نوتة هذه الموسيقا وبعزفها. ولهذا فإن يد الضابط تمتد نحو الآخر وتستعيد تلك المحاولة في البحث عن المطلق: «الآن، أنا بحاجة إلى فرنسا» (ص 45).

وتعود اليدان لترسما من جديد لوحة القلق والانتظار:

«أدار لنا ظهره، ثم أسند يديه على باب المدفأة العلوي متمسكا به بأصابعه،

اتجه بوجهه نحو النار عبر مقدمة ذراعية، وكأنه ينظر من خلف قضبان قفص.» (ص 45).

يوحي الراوي هنا بصورة متهم في حالة انتظار للحكم:

«انتصب دون أن يحول ظهره عنا، وأصابعه معلقة على الحجر.» (ص 45

أما بالنسبة إلى الفتاة، فإن مأساة القصة كلها تتعلق بالصمت - السجن الذي وضعت نفسها فيه، وبرفض كل تواصل مع الضابط:

«أمـا أنا، فكنت أحسّ بروح ابنة أخي تتخبط في ذلك السجن الذي بنته هي بنفسها». (ص 47).

ولأنها غير قادرة على التعبير عن نفسها بالكلام، أو النظر، كان هيجان روحها يترجم بهيجان يدها: «كنت أرى ذلك من خلال العديد من الإشارات التي كان أقلها ارتجاف خفيف في الأصابع» (ص 47).

إنها إحدى لحظات التوتر العالي - الصمت التام - التي لا يمكن أن تزول إلا بتردد صوت الضابط:

«وعندما قطع فيرنر فون ايبرناك أخيرا» هذا الصمت، بهدوء، دون صدام

بمرور صوته الرنان خافتا، بدا أنه يمكنني أن أتنفس بحرية أكثر». (ص 48).

قص فيرنر قصة خطوبته بينما كانت يدا الشابة تبدوان مشغولتين بالحياكة، وذلك لتخفي اهتمامها بهذه القصة:

«انتظر الضابط، لمتابعة القصة، أن تضم الفتاة الخيط من جديد في ثقب الإبرة،

الخيط الذي قطعته لتوها. كانت تقوم بذلك باهتمام كبير؛ لكن الثقب كان صغيراً

جداً وكان صعبا «جدا». لكنها توصلت أخيرا «إلى ذلك».(ص 50)

تكتسب القصة أهمية خاصة لكونها تصور اليد المتوحشة للخطيبة الألمانية، رمز الأيدي المجرمة، والقذرة، القادرة على ارتكاب أشنع الأعمال، أيدي رجال السياسة الألمانية:

«ثم شاهدته يقوم بحركة مفاجئة من اليد. لقد التقطت إحدى هذه الحشرات،

يا فيرنر، انظر، سأعاقبها: سأقلع لها أرجلها الواحدة تلوى الأخرى..

وكانت تقوم بذلك (.....).

كنت أيضا «قد أصبت بالرعب وللأبد من الفتيات الألمنيات».(ص 50)

وليتأكد من نقاء يديه:

«نظر بتأمل إلى داخل يديه وقال: هكذا هم أيضا «رجال السياسة عندنا». (ص 50 - 51).

إنها محاولة جديدة من قبل الضابط للتقرب إلى الفتاة. إذ تسمح له صورة الأيدي القذرة من إيصال الرسالة:

إن رجال السياسة الألمان مجرمون «عندما يكونون وحيدين» (ص 51)، لكنهم اليوم لم يعودوا كذلك، «إنهم في فرنسا، ستشفيهم فرنسا، وسأقول لكم مايلي: إنهم يعلمون ذلك. إنهم يعلمون أن فرنسا ستعلمهم كيف يكونون رجالا «عظماء وأنقياء حقا». «ولكن لتحقيق ذلك» يجب أن يتوفر الحب» (ص 51) (....) الحب المتبادل (ص 52).

وهناك لوحة جديدة تسترعي انتباه القارئ، وتفسر بعمق الموضوع الأساسي، إنها لوحة الأيدي التي تملك السلطة، ما كبث، رمز الجريمة؛ إذ نشهد انهياره:

«إنها النهاية. إن قوة ما كبث تفر من بنانه، مع ارتباطه بهؤلاء الذين قدروا أخيرا» سواد طموحه». (ص 53)

«الآن يشعر بجرائمه السرية

تلتصق بيديه». (ص 54)

يستخدم العم يديه كذريعة لإخفاء سره عن ابنة أخيه:

«طوال السهرة، لم تتوقف عن رفع نظرها عن عملها، لتلقيه في كل دقيقة

علي، محاولة أن تقرأ شيئا» على وجهي الذي كنت أجبر نفسي على تركه

جامدا» دون تعبير، شادا» على غليوني باهتمام».(ص 61).

كما إن اليدين قادرتان على كشف المشاعر الخفية؛ كما يدل المقبوس التالي من خلال سلسلة من الصور التي تمثل اليدين وهي تعبر عن مشاعر الضيق، والقلق، والانتظار التي تشعر بها الفتاة في غياب الضابط:

«ولكن، عندما كنا نسمع أحيانا في المساء انعكاس صوت خطوات الضابط

غير المتناسقة، بهدوء، في الأعلى؛ كنت أرى ذلك جيدا من الاهتمام الملح الذي كانت توليه فجأة لعملها...» (ص 59).

«في النهاية، تركت يديها تسقطان كأنهما متعبتين، ثم طوت النسيج (....)

مررت إصبعين ببطء على جبينها وكأنها تطرد شقيقة...» (ص 61)

وتعبر الفتاة الشابة أيضا، من طرفها، ولكن بطريقة غير مباشرة، عن محاولتها اليائسة في الاقتراب من الآخر:

«كانت ابنة أخي قد غطت كتفيها بوشاح من الحرير المطبوع، رسمت عليه

بريشة كوكتو عشر أيدي مقلقة، تشير كل يد منها إلى الأخرى تبادليا

بنعومة. أما أنا فكنت أدفئ أصابعي على محرق غليوني، وكنا في شهر

تموز» (ص 62).

يبين لنا المقطع السابق أن الظمأ الذي كانت تشعر به الفتاة، قبل كل شيء، هو ظمأ تصوري، ظمأ للمس، وبحث عن يد الآخر. ولا تعبر أيدي كوكتو فقط عن القلق، بل تعبر أيضا عن الروابط المتبادلة بين البشر، وعن الحاجة إلى الود والحرارة الإنسانية.

ثمة بديلة جديدة لليد تبدأ المشهد الأخير من القصة: إنها المرة الأولى التي يقرع فيها الضابط الباب، مما يمثل تغييرا في موقفه. إنهما اليدان اللتان تحدثان الصوت الذي يسبق قرارا «خطيرا»:

«بدا لي أنني أرى الرجل خلف الباب، السبابة مرفوعة جاهزة للقرع، وكان

بتأخيره لتلك اللحظة كمن يعلق مستقبله بحركة القرع وحدها...

أخيرا قرع الباب. لم يكن ذلك مصحوبا بخفة التردد، ولا بمباغتة الخجل

المقهور، بل كانت ضربات ثلاث مليئة وبطيئة، ضربات واثقة وهادئة لقرار

لارجعة فيه. (.....) في هذه اللحظة، قرعت ضربتان جديدتان، ضربتان فقط،

ضربتان ضعيفتان وسريعتان.....» (ص 63-64).

إن تأمل الراوي ليدي الضابط

يصبح هوسا، وذلك لما ترسمه من مشهد مؤثر. إذ تتوقف الرؤيا عند إيحائية اليد التي تمثل وحدها سلسلة من اللوحات التي تعكس انفعالات الشخصية:

«رأيت هذه اليد، لقد تعلقت عيناي بها وبقيتا وكأنهما مقيدتان إليها، وذلك بسبب المشهد المؤثر الذي تظهره، مما يكذب بشكل مؤثر وضعية الرجل...

علمت في ذلك اليوم أنه يمكن ليد ما، لمن يعرف مراقبتها، أن تعكس الانفعالات تماما كالوجه، تماما، وأفضل من الوجه لأنها تفلت أكثر من مراقبة الإرادة.

وكانت أصابع تلك اليد تنفرد وتنكمش، تتسارع وتتعلق، وتنطلق في أكبر إيمائية مكثفة، بينما ظل الوجه والجسد كله ثابتين متكلفين». (ص 65)

إن كل محاولة في التعبير لليد الممدودة نحو الآخر منوطة بالفشل، وهذا يعبر عن رفض العضو المفضل بأن نقدم له ملاذا «وحيدا» هو الرفض المطلق، أو الجمود، أو الهرب. وبعد المشهد السابق الذي يكشف عن انفعالات الضابط:

«تثبت اليد أخيراً، وتنثني الأصابع وتتجمد في راحة اليد، بينما ينطق الفم....» (ص66). تعبر صورة الأصابع المثنية في راحة اليد عن الانغلاق، إذ تنكمش الشخصية على ذاتها أمام فشل المحاولة الأخيرة.

تظهر الفتاة انفعالها الشديد عندما يعلن الضابط أقواله الهامة:

«كانت ابنة أخي تقف وجها لوجه مع الضابط، لكنها كانت تخفض رأسها.

كانت تلف حول أصابعها صوف بكرة، بينما كانت تلك البكرة تحل وهي

تدور فوق السجادة؛ كان هذا العمل الغامض وحده، دون شك، القادر على التوافق مع انتباهها الملغي، وجعلها تتفادى الخجل.» (ص 66).

لكنها آلت إلى الإحساس بالخيبة ذاتها، عندما طلب منهما الضابط أن ينسيا أقواله كلها التي صرح بها قبل سفره إلى باريس:

«تركت الشابة يديها تسقط ببطء في قعر تنورتها، حيث بقيت محنية جامدة كمراكب راسية على الرمل». (ص 66).

تعبر هذه البديلة في رمزية اليد بالنسبة إلى الشخصية عن إخفاق قصة الحب، وعن وحدتها الحتمية:

«وكأن عينيه بالفعل لم تتمكنا من تحمل ذلك النور، فأخفاهما خلف معصمه.

وبعد ثانيتين ترك يده تسقط، لكنه كان قد أخفض جفنيه...» (ص 67)

إن حركة إخفاء العينين خلف اليدين يلغي الشخصية، ولا يعود لها وجود بعدها إلا من خلال نظر الآخر.

هنا، يجدر بنا القول إن مأساة حياة الضابط تكمن في التضاد الموجود بين رؤيتين لليد، مما يعود إلى رؤيتين متضادتين للحياة: فبداية نجد يد الموسيقي، اليد الدقيقة

الحساسة النقية النظيفة، ذات الأصابع الطويلة العصبية التي تلمس الآلة الموسيقية وتمتد إلى الآخر؛ ثم يد الجندي القذرة، يد رجل السياسة، اليد اللاإنسانية التي تذكرنا باليد المتوحشة الشريرة للخطيبة الألمانية. وهكذا، تكتسب الجملة التي لفظها رجال السياسة الألمان: «أما نحن، فلسنا بموسيقيين» (ص 67) أهمية أكبر.

بعد سفره إلى باريس، لم يعد الضابط يجرؤ على لمس الكتب؛ عندها يأخذ النظر مكان اليد الخاملة:

«مرر بصره مرة أخرى على غلافات الكتب بهدوء، لامعا في الظل،

وكأنه يمرر مداعبة يائسة» (ص 70).

لا يمكننا أن ننفي أهمية دور النظر في هذه القصة، ولكن مما لاشك فيه أن رفض استخدام اليد، في بعض الظروف، يقود الضابط بالضرورة إلى بتر اليد؛ وبهذا يرفض أن يظهر لمضيفيه الفرنسيين يدين متورطتين:

«لم يكن قد تحرك، بقي ساكنا، منتصب القامة مستقيما في فتحة الباب،

ذراعاه ممدودتان وكأن عليه أن يحمل يدين من رصاص...» (ص 73)

كما تكشف راحة اليد غموض الفرد، وهذا لا ريب فيه؛ إذ يكفي أن نذكر بالمقطع التالي الذي يروي قصة المحاولة الأخيرة في خلق التماس مع الآخر، في سلسلة من حركات اليد التي تعبر عن قمة الانفعال:

«رأيته وهو يحني ببطء جذعه. رفع يدا، ثم مدها، الراحة إلى الأسفل،

والأصابع مثنية قليلا نحو ابنة أخي، ونحوي. بعدها انقبضت اليد،

حركها قليلا، بينما كان تعبير وجهه مشدوداً بشيء من الطاقة الشرسة.» (ص 73).

«أغلق فمه، ومرة أخرى عينيه. ثم انتصب ثانية. وصعدت يداه على طول

جسده، ثم أطلقت على مستوى الوجه في مناورة غير مفهومة، تشبه بعض أشكال رقصات جافا الدينية. ثم أمسك بصدغيه وجبينه، هارسا جفنيه بأصابعه الصغيرة الممدودة..» (ص 74).

بعد ذلك مباشرة، نشهد هبوط الحدث عندما «تسقط اليدان» (ص 74)، وبهذا تعبر عن إخفاق هذه المحاولة الجديدة.

إن في اختيار الضابط الالتحاق بكتيبة ألمانية في الريف رفض ليد الموسيقي التي تمثل النعومة، والإنسانية، والحقيقة، والحياة، رمز فرنسا؛ لصالح يد المقاتل اللاإنسانية، صورة العنف، والجحيم، والموت؛ وبالنتيجة صورة ألمانيا. وبتدميره المقصود ليد الموسيقي، لا يرفض فيرنر فون ايبرناك عالم المشاعر الخاص بماضيه فحسب، بل ينكر أيضا وجود المحبوبة. ويعبّر بتريّدّ الموسيقى تلك أيضا عن رفض كل أفكاره السابقة قبل سفره إلى باريس، واكتشافه الحقيقة؛ أي رفض قصة «الحسناء والوحش»، رفض تلك اليد التي كان يجب أن تمتد إلى الآخر

للمصالحة، ورفض البحث عن المطلق.

لكن التدمير الذاتي ليد الموسيقى قد لا يكون جذريا، إذ تعبر هذه اليد عن بديلة إيجابية أخيرة. إنها اليد التي تواسي، والتي تدل على طريق الخلاص، طريق الأمل:

«ارتفع ذراعه نحو الشرق، نحو تلك السهول الواسعة حيث سيتغذى القمح المستقبلي بالجثث». (ص 75)

لمرة واحدة فقط، عندما تشعر الشابة باقتراب لحظة رحيل الضابط، تقوم بمخالفة قواعد السلوك التي فرضتها على نفسها تجاه الضابط. إنها لا تقاوم رغبتها في القاء نظرة عليه، في اللحظة التي أطلقت فيها كلمة الوداع.

تمكن فيرنر فون ايبرناك من إلغاء كل ما يحيط به، لم يعد يبحث إلا عن المتعة المستمرة لأقل قدر من الأحاسيس. أصبح النظر بينه وبين الفتاة «كخيط مشدود، مستقيم، لا يجرؤ أحد على تمرير إصبع بين عيونهم» (ص 76) هنا، تصبح اليد جامدة، غير قادرة على إيقاف ذلك التواطؤ.

إن التغييرات المختلفة لصورة اليد التي لاحظناها في نهاية القصة لها كلها قاسم مشترك واحد هو دلالة الإخفاق:

يد الموسيقي ←——— يد المحارب

لمس الآلة الموسيقية ←—— حمل السلاح

لمس الكتب ←—— إمساك مقبض باب الجحيم

اليد التي تمتد إلى الآخر ←—— اليد التي تقتل.

ينتج من التحليل السابق، أن القصة المأساوية للحب المستحيل بين الضابط والفتاة الفرنسية يمكن أن تروى من خلال سلسلة من البدائل عن رمزية اليد، دون أن ننسى أن اليد لا تقص فقط قصة حب فردية، إذ تقابل مأساة الفتاة في خلفية المشهد، مأساة بلد بأكمله.

لنتوقف عند آخر بديلة لرمزية اليد عند فيركور في «صمت البحر» كما تتجلى في النهاية:

«كان ايبرناك قد أمسك بيد مقبض الباب، وفي اليد الأخرى إطاره.

ودون أن يحرك بصره قيد شعرة، شد الباب ببطء نحوه.» (ص 76)

أخيراً، تقلص حضور العالم إلى الإحساس بلمس مقبض الباب بيد، وإطاره باليد الأخرى. ذلك الباب الذي يصل بالعالم الخارجي، وهو نقطة الانطلاق إلى الجحيم. إن لمس مقبض الباب الحديدي يعطي إحساسا «باردا» يتناقض مع الإحساس بحرارة اليد الأخرى وحرارة النظرة. لكنها الآن نظرة يلقيها الضابط على إنسان بعيد، إنسان من الماضي. ويعلن باب العدم حل عقدة تلك القصة مأساويا، متمثلا بالبتر النهائي ليد الموسيقي، ودعوة صيغة جديدة في استخدام اليد، يد المحارب؛ وهنا يترك الضابط الألماني اللعبة ويقبل يد القدر. إن راحة اليد في انغلاقها على قبضة الباب، تحدثنا عن الإحساس الزائل نهائيا، وعن الحرمان اليائس المقبول كحتمية.

فرانز كافكا



- ١ -

• حسن حميد

قبل فترة من الزمن كنتُ في أحد الصالونات الأدبية في دمشق، وعادة ما يعلو النقاش فيها حتى ينفذ من السقف، وأحيانا يهبط إلى حد لا نستطيع، إن بحثنا عنه، أن نقبض عليه داخل الغرفة التي تلفنا؟ وعلى الرغم من ترداد الكلام واصطخا به، يحس المرء أن حالة من الصمت (اللامرضي) تسيطر على الأجواء، وهذه فيها منفعة وجمالية أكثر من هيجان الحكي لا الكلام.

المهم أنه أثيرت في هذا الصالون الأدبي (الذي ضم نخبة من العارفين بالشأن الثقافي) أسئلة توزعت إلى حلقتين، الأولى: أننا نحن العرب قدمنا إلى أوروبا كل ما أوصلها إلى حضارتها الراهنة اليوم، وأن لا فضل لأوروبا علينا في وقتنا الحالي إن قدمت لنا التكنولوجيا، وأشكال التطور المتعددة، لأننا قدمنا لها الكثير من قبل، وكنا وقودها الذي حرّك حضارتها البادية اليوم، والحلقة الثانية قالت: إننا

لا نساوي شيئا دون أوروبا وحضارتها، وإننا مدينون لها بكل شيء قبلا، وراهنا، ومستقبلا، وهكذا.. علت وتيرة النقاش، وانفض الناس وارفضوا دون الوصول إلى موافقات مشتركة، وهذه طبعا حال صحية لأن الأسئلة الكبرى بحاجة إلى إجابات لا تستولدها الحوارات السريعة، وإنما تستولدها السنوات، والخبرات، والتجارب الطويلة.

قلت كل هذا لكي أسحب الحديث القادم نحو (كافكا)، وقد كان طرفا أساسيا في ذلك الحوار الذي اشتعل. والحديث حول هذا الرجل (وهو يهودي، تشيكي الجنسية، ألماني اللغة، تربى وعاش في بلدان عديدة منها النمسا التي كانت حاضرة أوروبا الثقافية آنذاك، كتب العديد من القصص والروايات، وترك بعض الخواطر والرسائل، والمرويات عنه)، قلت الحديث حول (كافكا) انقسم ليس في تلك الجلسة، وإنما انقسم دائما على صفحات الصحف والمجلات والكتب باعتباره كاتبا إشكاليا، ويستطيع المرء أن يبوب ذلك الانقسام إلى ثلاث فرق: الأولى تتهمه بيهوديته، وأن كتابته ذات مرجعية يهودية، والثانية تقول: إن لا علاقة له باليهودية لا كشخص ولا ككاتب أيضا، والثالثة قالت بحيادية (أمقتها لأنها محشوة بالانتهازية، ولأن لها علاقة بالفتور الذي لم يحبه معلمنا السيد المسيح)، ورأت أن نأخذ كتابة (كافكا) ونترك دينه وحياته، ونشاطاته الفكرية، والسياسية، والاجتماعية (وأنا ههنا لا أدري كيف سأعرف مرجعية الكاتب - أي كاتب - ورؤاه دون العودة إلى حياته كلها، فأنا لست سائحا في قراءاتي ومعارفي التي أطلبها، كما أنني لست باحثا عن البهجة والمتعة الكتابية وحسب، لأن هذه ليست إلا زرا في معطف المقاصد الكلية للقراءة والمعرفة).

وعن (كافكا) أقول، بداية، إنني لست من أنصار العقليات التآمرية التي (لأسباب كثيرة، وقرصات كثيرة أيضا) لا ترى في الغرب إلا الشر المطلق ذلك لأنني من أنصار التروي ودراسة الأمور بتفاصيلها لقول ما يقارب الحقيقة أو ما يؤشر نحوها، ولهذا كنت، ولا أزال، أدعو مع الداعين إلى النهوض بمراجعات شخصية للأدباء والمفكرين وأصحاب الآثار المهمة (في جميع مناحي المعرفة والفنون) انطلاقا من رؤى شخصية، وباجتهاد شخصي بعيدا عن الأهواء والنزوعات للمذاهب والتيارات.. الخ للوصول إلى هذه القناعات وإعلانها حتى ولو أغضبت الآخرين والشعور العام، وأرى أنه لابد من الوقوف عند هذه القناعات لأنها نابعة من محرقة البحث عن الحقيقة بأدوات ورؤى موضوعية. بعد هذا أقول، لقد قمت مؤخرا بإعادة قراءة (كافكا) في نصوصه الإبداعية، وفي المؤلفات النقدية التي كتبت عنه، وفي المراجعات المكتوبة عن سيرته الذاتية ونشاطاته المختلفة، فماذا وجدت؟!

أعتقد أنني على حق إن قلت: إن (كافكا) أديب لا يقرأ دون الإمساك بمفاتيح خاصة به لفهم أدبه الذي تركه (مثله مثل أي أديب آخر)، أي دون أن نعرف سيرورة حياته، وعلاقته بالمجتمع الذي عاش فيه وتفاعل معه

(المدرسة، والزملاء، والأصدقاء، والأسرة) وخصوصا علاقته مع أبيه، هذا الأب الذي سيغدو في (رسالة إلى الوالد - أحد نصوصه) أبا من لحم ودم، وتاريخا لمرحلة، ودينا، وعُرفا، وخائنا للدين اليهودي لأنه لم يعلم (كافكا) الابن إلا أساسيات هذا الدين، ولأنه لم يوافقه في رؤاه فقد كان الأب من القائلين بالاندماج اليهودي داخل المجتمعات الأوروبية، بينما كان (كافكا) من القائلين بضرورة (الزحف إلى مكان صغير نقي على الأرض تضيئه الشمس أحيانا ويمنح بعض الدفء)، وهذا المكان الذي يريده (كافكا) لم يكن الغيتو بأية حال من الأحوال. إنني الآن أتفكر متأملا لأقول لماذا أنكر بعض نقادنا وأدبائنا يهودية (كافكا)، وعلى أية أسس استندوا فأقاموا رأيهم هذا به! والمفترض أنهم قرأوا (رسالة إلى الوالد) وفحصوا سطورها وقولاتها، فـ (كافكا) يقر صراحة بأنه يعاتب والده لأنه لم يرتق بيهوديته، وأنه لم يقبض منها إلا على (السفاسف)، وأنها لم تكن ركنا أساسيا في حياته، كما أنه يقر بالتزامه بيهوديته التي تعلمها من زملائه في الثانوية، ومن الكتب، ومن الأصدقاء الذين تعرّف إليهم في الجامعة والحياة، والمرجعيات أيضا، بعيدا عن تأثير والده، إنه يقول: (كلانا كان من الممكن أن يجد نفسه في اليهودية أو حتى أن ننطلق من هناك متحدين)، و(في هذا أيضا كان يكمن يهودية كافية)، (فلو كانت يهوديتك أكثر رسوخا لكان مثالك أكثر إقناعا)، و(قد حصلت فيما بعد على تأكيد ما لهذا الرأي بيهوديتك المهتمة بالسفاسف فقط نتيجة تصرفاتك في الأعوام الأخيرة عندما بدا لك أنني أشغل نفسي أكثر بأمور يهودية)، (بواسطتي أصبحت اليهودية بغيضة لديك والكتابات اليهودية لا تقرأها لأنها أثارت القرف في نفسك، وأمكن لهذا أن يعني أنك كنت تصر على أن اليهودية التي كنت قد قدمتها في طفولتي هي وحدها الشيء الصحيح)، (وللمناسبة كان تقديرك السلبي ليهوديتي الجديدة مبالغا فيه كل المبالغة). هذه بعض الاستشهادات، أنقلها هنا من (رسالة إلى الوالد) المكتظة بها، وقد ترجمها باقتدار الأستاذ إبراهيم وطفي، ولعلها تشير إلى أن (كافكا) لم يكن متنكرا ليهوديته كما قال نقادنا المجتهدون في كتابة الوصفات التقييمية للآخرين، فما (مسخه)، و(صرصاره) إلا صورة من صور مقاومة اليهودية للظلم الأوروبي من أجل النفاذ إلى (أرض الميعاد) التي (وعد) بها اليهود كما زعموا.

- 2 -

إذن، إنني مع القائلين إننا لكي نفهم كتابات بعض الأدباء الذين ولّدوا حوارا طويلا حول حياتهم الأدبية ومؤلفاتهم معا، علينا أن نبحث عن المفاتيح الأساسية التي تجلد هذه الكتابات وتفك رموزها ومغاليقها، فدوستويفسكي - على سبيل المثال - مفتاح كتاباته الرئيس هو موضوعه (الظلم المؤدي إلى الجريمة)، وجوزيف كونراد (البحر وأسراره، وتبريره لسياسات الاحتلال)، وألبرتومورافيا (العطش إلى الجنس)، وهمنغواي

(الصـــيـد والإيمان بالأمل) وغـراهام غرين (البوليسية والجريمة).. الخ أما (كافكا)، فأعتقد أن المفتاح الأساسي لفهم كتابته يتمثل في (الخوف)، وبالتالي فهم علاقته مع والده، ومعرفة نصه (رسالة إلى الوالد) معرفة دقيقة، فموضوعة (الخوف) عند (كافكا) هي محور أعماله، فهو خائف من (الأدب)، و(المدرسة) و(المجتمع)، و(الأصدقاء)، و(الزواج)، و(الخطيبة)، و(المرض)، و(الموت).. إلى آخر القائمة. ونص (رسالة إلى الوالد) يُقرأ على أكثر من مستوى، ومن حق النقاد أن يروا فيه مستويات عديدة، فمنهم من يضعه في مستواه الواقعي البيّن، أي مستوى علاقة الابن (المسحوق) مع والده (الظالم)، وجرأة الابن (المتأخرة جدا) في مصارحة الأب بأنه قاس، يضغط على أنفاسه في كل صغيرة وكبيرة، وعندي أن الإقرار بهذا المستوى يجعل نص (رسالة إلى الوالد) دون أهمية لأن الأبناء المظلومين (ليس في أوروبا وإنما في جميع بلدان العالم تقريبا) من قبل آبائهم كثيرون إذ أن ظلال هذا الظلم قد تصيبهم هنا أكثر أو هناك أقل، ولكن الإصابة في الحالين واقعة، ولعل الابن الشرقي يشعر بمثل هذا الظلم الأبوي الطاحن أكثر من غيره، وهذا أمر معروف ومدرك، بل يكاد يكون أساسيا في العلاقة الرابطة ما بين الابن والأب، هذا فإن نص (كافكا) المعنون بـ (رسالة إلى الوالد) لا يقدم جديدا إذا ما أردنا فهمه على صعيد المستوى الواقعي وحسب. أما تقليب هذا النص على وجوه عديدة، وفهمه على مستويات أخرى فهو يوصلنا إلى تلمس الحقائق الآتية:

الحقيقة الأولى: الأب تاجر، يريد أن يفك انغلاق الغيتو (كما يريد كافكا الابن تماما)، وذلك من أجل الاندماج في المجتمع الأوروبي (وهذه نزعة يهودية كان وراءها مناصرون يهود كثيرون، أما (كافكا الابن) فهو يريد فك مغاليق الغيتو اليهودي أيضا، ولكن من أجل الانطلاق نحو (أرض الميعاد) المحلومة لاسيما وأن كتاب هرتزل (الدولة اليهودية) كان قد شاع انتشاره وتداوله وتأثيره، وقد كانت رؤية (كافكا الابن) وثقافته في حالة تقدم وتفوق على رؤية كافكا الأب وثقافته بعدما عد الأب ابنه مغاليا في يهوديته الجديدة، في حين اتهم الابن أباه بأنه مشدود إلى التعاليم اليهودية التي تلقاها في طفولته وحسب. وفي هذا مفارقة تبديها المقارنة بين أفكار جيل قديم وجيل جديد في مناخ يهودية واحدة.

الحقيقة الثانية: يشدد النص (رسالة إلى الوالد) على توق كافكا الابن إلى الزواج من أجل أن يتحرر من (كماشة) ظلم الأب، أي لكي يصير ندا له وحرا بالمفهوم العام، لكن المؤسف أن المرأة التي يريدها كافكا الابن خلاصا له من قسوة أبيه ليست إلا وسيلة للنجاة من ظروف أبيه، ولم تكن خلاصا، أي لم تكن المرأة غاية بكليتها عند كافكا، وإنما كانت وسيلة، ولهذا تعثرت علاقاته النسائية كلها وأخفقت، ومات كافكا الابن ولم يتزوج. إن فهم هذه العلاقة على مستوى آخر يشير إلى روح الاستقلالية التي ينشدها اليهود ذوو الأفكار الجديدة آنذاك بعيدا عن

ماضيهم في أوروبا (والأب هنا رمز ومعادل)، هذا الماضي الذي يهدف في طروحاته إلى الاندماج في المجتمعات الأوروبية، فالاستقلالية هنا هي موضوعة غايتها الوصول إلى الندية/الحرية عن طريق المرأة كوسيلة. وهذه الرؤية للمرأة لم تتغير في أعمال كافكا الأدبية كلها.

فالمرأة في قصة (الحكم) جسر عبور ليس أكثر باعتبارها شيطانا غاويا، و(فريدا) في (القلعة) ليست أكثر من وسيلة دفاع ضد إدارة القلعة للوصول إلى داخل الإدارة نفسها، وشخصيات كافكا - على الأغلب - هي شخصيات ذكورية وعالمه الأساسي عالم ذكوري بحت، أما ما هو أنثوي فليس أكثر من حواش ووسائل للوصول، وقد كان دور المرأة اليهودية عبر تاريخ اليهود كله وسيلة للوصول إلى الغايات المهدوفة، وبذلك كانت المرأة اليهودية ضحية منذ أن صار لأخبارها مدونات، وذواكر.

الحقيقة الثالثة: ليس صحيحا أن كافكا كان يكتب الكوابيس، أو يسجل حالات التضييق إحساسا منه بما يحدث في العالم بأجمعه لأنه في كل كتاباته يقسم العالم إلى قسمين، الأول: ظالم ومعادله (الأب المنحرف في رؤيته وأحلامه وطموحاته)، والثاني: مظلوم ومعادله (الابن المتنور) الصادق بإحساسه وتوجهاته، والمتطلع نحو (مكان تضيئه الشمس، أرض الميعاد)، أي أن هناك طرفين، الأول: قديم سيغيب في قدمه ويغور في ماضيه. والثاني: حديث ذاهب إلى بناءات وغايات يطمح إليها خارج المكان المقيد والمحجم بالغيتو، هذا المكان الذي يولد الضيق، والظلم، والوحشة، والقسوة، والوقوع تحت مهوى قبضة الأب، أي الانطلاق نحو (أرض الميعاد).

إن قناعتي أكيدة، بأن قراءة (كافكا) خارج نطاق فهم معاني (الخوف) بكل دلالاتها، وفهم نصه الأساسي الذي هو الحكاية الإطارية لكل أعماله (أعني نصه رسالة إلى الوالد) ستكون قراءة تضليلية عبثوية، غاياتها لا تقصد فهم كتاباته قدر قصدها الترويج السرمدي لكاتب كانت الدعاية له أكبر من كل أعماله، تلك الدعاية التي حجبت أعماله أولا، كما حجبت توليد قناعات جديدة من خارج روحها ثانيا، هذا الكاتب الذي لم يقرأ بعد بمعزل أكيد عن الهوى، والجهل والمذهبيات المسبقة، كما لم يقرأ بعد وفق مفاتيح تقود فعلا إلى لب رؤياه وأهدافه من أجل استخلاص ما حوته نصوصه لا الأقوال المشيّعة لها أو المكرزة في آن معا. إن الموضوعية تدعونا إلى التحلل من كل نظرة سابقة، أو هوى قصدي أيا كان غرضه، والدخول إلى أعماق نصوصه لجلو ما فيها، واستخلاص الغايات المضمرة منها والمكشوفة، والإيجابية والسلبية معا، وذلك من أجل طي كل التحليلات والمراجعات الكذوب التي كُتبت عنه بالنقل إما بدوافع انفعالية أو بدوافع الغرور والوهم بالقدرة على الكتابة في كل الموضوعات والشؤون.

-3-

والحقيقة التي لا مراء فيها، هي أننا

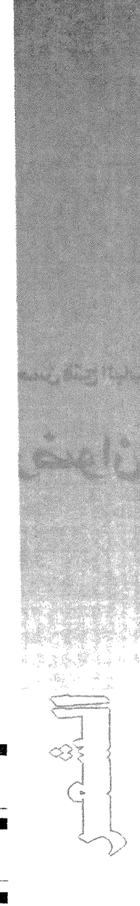
سمعنا بـ (كافكا) قبل أن نقرأ له، وأننا جميعا أصبنا بلوثة الإخبار، والتعميم، والتشويش، والمذهبيات المستبقة قبل أن نقرأ للرجل حرفا واحدا، وأنا واحد من الناس الذين قرؤوا لـ (كافكا) بعد معرفة خارجية، بعيدة عن نصوصه، معرفة شفهية، وأخرى بصرية مستجلبة من مراجعات ونقدات مكتوبة عنه وعن نصوصه. فقد سمعت عنه كلاما لا يليق إلا بالندى، أو رأد الضحى، أو نثيثا من الثلج المشتهى الذي يدنو ولا يدنو، وقلت: طيب! تحزمت وطاردت أخبار الرجل بحثا عن كل ما هو مكتوب عنه، فاقتنيت كتبه، والدراسات النقدية المكتوبة حولها، كنت في العمر الذي لا يبحث فيه المرء إلا عن مضامين القصص للوقوف على أحداثها ورؤاها، قرأت له مترجمات عن لغات وسيطة (فرنسية وانجليزية) وأخرى عن لغته التي كتب بها (الألمانية)، وكانت في غالبها الأعم ترجمات متحدرة عن طريقين هما مصر ولبنان، ولم أخرج من قراءاتي تلك بشيء سوى أنه كاتب عظيم وخطير ومهم لأنني لم أقدر على فهمه واستيعاب الدلالات والرؤى التي قصدها، وقد وجدت أن بعض كتاباته منشورة تحت اسم القصة القصيرة مرة، ومنشورة تحت اسم رواية مرة أخرى، ومنشورة تحت اسم فصل من رواية مرة ثالثة، كما وجدت أن النص نفسه منشور تحت أسماء عديدة مثل رواية (القصر) فيصير اسمها (المفقود) أو (الوقّاد) ثم تصير (المفقود) (أمريكا) وهكذا..

ودارت الأيام دورتها، وصار من المعيب أن يكتفي المرء بقراءة العمل الأدبي من أجل معرفة أحداثه فقط، وإنما صار هاجسه الأساسي هو البحث عن الروح الغنية، وطرائق الشغل والنسج الإبداعي الظاهرة منها وغير الظاهرة للقبض على الأسرار والمعاني والرؤى، لهذا رحت أبحث عن المرجعيات الأساسية، والمصادر والينابيع الأولى لهذا الرجل بحدود ما أملك من معرفة وأدوات، ولم أنحِ ما عرفته عنه سابقا، كما لم أمح الأماديح الكثيرة التي قيلت في حقه أديبا وأدبا، ولم آخذ بفحوى الأحاديث التي أراد أصحابها حرفي عنه باعتباره يهوديا أو قل صهيونيا كما أحبوا أن يصفوه، قرأت للرجل جل ما هو متوافر في مكتباتنا، واستعرت بعض مؤلفاته في الأجاويد، وظللت ملحاحا في أسئلتي لعارفيه عن كل صغيرة وكبيرة من أجل تكوين فكرة أقرب إلى الشمولية عنه كإنسان وأديب، ووصلت إلى الآتي: عاش (كافكا) إحدى وأربعين سنة (1883 ـ 1924) قضى منها تسعا وعشرين سنة (أي إلى العام 1912) لم ينشر خلالها أي كتاب، وفي العام نفسه (1912) نشر كتابه (تأملات) الذي يضم (23) ثلاثا وعشرين صفحة فقط بعدما وافق على شروط ناشره الذي رضي بهذه المغامرة غير المضمونة النتائج (وهذا يحدث مع الجميع وليس مع كافكا وحده)، ولم يبع هذا الكتاب سوى (69) تسع وستين نسخة في سنته الأولى، كما لم يبع منه سوى (400) أربعمائة نسخة طوال حياته (أي طوال اثنتي عشرة سنة)، ولم يقبض مكافأة عنه سوى (25,88) خمسة

وعشرين ماركا وثمانية وثمانين فنكا، وفي عام كامل (1922 ـ 1923) أي قبل وفاته بسنة واحدة لم تبع كتبه التالية (تأملات، الحكم، الوقاد، المسخ، مستعمرة العقاب، طبيب ريفي) سوى (27) سبع وعشرين نسخة، أقول هذا كله ليس لأدلل على عدم أهمية (كافكا)، وإنما لأقول إن عجلة الدعاية، والظروف المؤاتية، والتكريس والتكريز له.. كلها لم تبدأ بعد لأن كتبه نفسها باعت بعد هزيمة حزيران (1967) في ألمانيا وحدها ستة ملايين نسخة من كتب الجيب فقط، و(400) أربعمائة ألف نسخة من مجموعة الآثار المطبوعة طباعة فاخرة، وذلك باعتباره كان (أكبر محلل لظاهرة القلق عند اليهود، وأحد المبشرين بفك طوق الغيتو باتجاه الوطن التاريخي الموعود) كما قال أحد نقاده، وقد تضاعفت طباعة مؤلفات (كافكا) وزادت معدلات نشرها لاحقا وعلى نحو محموم باعتبارها تدر (مبالغ مدوخة) للناشرين، ولهذا تسابقوا على نشرها في حلل جديدة مقرونة بالدراسات النقدية الشارحة لها مرة على أرضية (علم النفس واتجاهاته المختلفة)، ومرة وفقا (للفلسفات الإنسانية وتياراتها)، وثالثة من وجهة نظر الأسطورة العبرية (لاحظوا الأسطورة العبرية وليس الأسطورة الشرقية كما هو معروف)، ورابعا تبعا لمناهج (علم الاجتماع والأنثروبولوجيا)، وخامسة حسب تفهمها وتعمقها في (الموسيقى) و(الرسم) و(الدراما).. الخ، والعجيب أن (كافكا) الذي عرف بأنه لا يفهم إطلاقا بالموسيقى لا معرفة ولا تذوقا صارت تقام تحت اسمه، وبوحي من كتاباته، مهرجانات موسيقية!! كما أنه لم يبد أي اهتمام بالسينما والرسم، ومع ذلك تقرأ أعماله وتحلل تحت تأثير أطيافهما السحرية!

بعد هذا كله يجد المرء، وهو يقرأ مؤلفات الرجل أن لا تسلسل منطقيا ينتظمها، ولهذا يخمن ـ للوهلة الأولى ـ أن أسلوب الرجل هو كذلك، أي أنه يتعمد الانقطاعات للتورية والتشويق أو التعليق للمساءلة والبحث، لكن المرء يكتشف بعد العودة إلى المراجعات النقدية، والتصويبات، والمقارنة بين النصوص المسبوقة في الطباعة واللاحقة عليها أن خللا فادحا ارتكبته دور النشر (وهي في حمّى نشر أي شيء نسب إلى كافكا) يتمثل في تداخل الصفحات فيما بينها لأنها وجدت بعد رحيل (كافكا) على هيئة (حزم من الورق) وهي غير مرتبة، ولهذا رقمت وفقا لهوى وفهم وغايات أصحاب دور النشر، وبذلك ضاعت حقيقة الترتيب والتأليف، ولهذا اختلطت المعاني وتشوّهت، وذبلت جمالية الأسلوب وانطفأت، غير أن الأفكار القصدية ظلت هي هي، ومن الأمثلة التي أسوقها هنا، أن رواية (القلعة) أرفقت بـ(374) صفحة من الملاحظات والشروح والتصويبات.

والأمر نفسه ينطبق على رواية (أمريكا) أو (المفقود) أيضا، بل إن (رسالة إلى الوالد) نشرت مرات عديدة ناقصة ومتداخلة، وفي مرات أخرى مختلفة ومنسوبة إلى (كافكا) وهي حقيقة ليست له.



■ حنين.

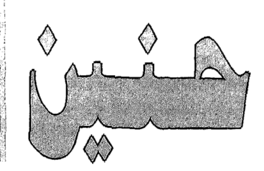
حسن فتح الباب

■ قلق الحضور

فاضل الفاضل

■ الخاطف في عزلته

السيد رشاد بري



• شعر /د. حسن فتح الباب

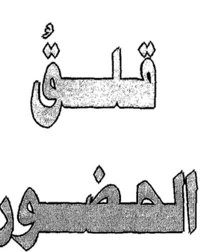
إلى أمي في جنة الرضوان

مرةً واحدةً هاتي يديك
واحتوي بينهما الطفل القديم
دثريه.. دثريه
املئي عينيك منهُ
تمتلئ عيناي منك
لا تغيبي
احرسي ظلي العليل
ودعي ظلك يحمي جسدي
من هوان العيش في الظل العقيم
لا يغب طيفك نجما
في لياليَّ السجينة
ومواويلي الحزينة
ابعثيه شمعةً لا تنطفي
ووسادا ليدي الحيرى.. ضمادا
لجراحاتي.. وبرءا
من جنوني

وأعيدي لي يقيني
انشري منديلك الأبيض غيما
رَيِّقا فوق جبيني
ثوبُك الأسود في ليل اغترابي
يُطلع الفجر.. يقيني
من شرودي وعذابي
وحنيني للذي يأتي ولا
يأتي.. فأرتدُّ هباءً
أشتهي موتي لأشفى
من شجوني وظنوني
دثريني.. دثريني
×××
هذه الليلة لكْ
إنها ذكرى الملَكْ
كم سهرتِ الليل لي
فلماذا يعتريني الخوفُ
أن أقرب منكْ
وأناديك؟ لماذا تعتريني
رجفة من صوتك النائي؟ لماذا
تعتريني خيفة من نظرة
في مقلتيك؟
أتراها محنة القلب الشجي
بالذي أضناه من وجد دفين
حين لم يُهدك قربان ولاء
وأكاليل وفاء
حين لم أهزم غوايات المروق
وضلالات الطريق
وعمائي عن بشاشات المروج
حين لم أنقم على وادي الشتات
وتناسيت نجوما كم رعيناها سويا
وعهودا كم قطعناها علينا
أن يكون النيل فردوسا لنا
في حياة وممات
أبدا لا ننثني
عن ظله مهما اعتلت
ماءه صُفرُ الثعالب

والأفاعي والذئاب
غير أني قد عصيت
وخرجت
وارتضيت التيه منفى
فرمت بي النائبات
للرياح النائحات
غير أني قد صرخت:
أيها الوادي المقدس
لستَ لي
لستُ لك
قبل أن يرتدَّ عنك
ذلك الوحش المدنس
ثم عدت
بعد أن ذقت مرارات الموانئ
والمطارات وأختام جوازات السفر
عدت لكن الذي في صدرك الحاني
وفي عينيك من حب قديم
لم يعد
سنة ثم رحمت
فلماذا بعد أن غبتِ صحا
عتْبك الماضي وقد كنتِ اغتفرت؟
ولماذا طيفك الوضاء لا يرنو إليَّ؟
لِمَ لا يحرسني الظل الوديع؟
لِمَ يُرقئ في جفني الدموع؟
لِمَ يقصيني عنك؟
×××
هذه الليلة لكْ
إنها ذكرى الملَكْ
كم سهرت الليل لي
منك غفران خطاياي.. ومني
لغة الناي الجريح
ودموع الياسمين
منك ما شئت من الرضوان.. منّي
حَنّة العصفور للعش البعيد
منك أفراحي إذا جاء الربيع
ملكا يخطر ممراح الخطى

وهو يستهديك لي باقة ورد
حزمةً من سنبلات في يمينك
اجتلي فيها سني من طلعتك
وشعاعا من سمائك
وأشم الطيب من نفح ردائك
أتملاها حفيفا من ندائك
لا يغبْ طيفك عني
لا يفارقْ مضجعي
لا يطلْ بُعدك عن قلب رويت
رعيت
ومسحتِ أدمعي
لم يزل مَجلاك نبعا للأغاني
قمرا للعاشق العاني الغريب
شجرا.. ظلا لأبناء السبيل
موئل المستضعفين
إن أمُت أرتدّ طيرا في حماك
أو أعِش أهْفُ إلى وقع خطاك
أرتشَفْ همس صداك
×××
املئي كأسي ترياقا لسقمي
وعذاباتي وهمِّي
أنقذيني من ضياعي
بين أحلامي ووهمي
واسكبي من أفْقك الساجي ندى
يغمر الروح أمانا من جبينك
وحنانا من عيونك
ما بقائي
بعد حرماني يدا ألثمها كل صباح
وفما يروي حكايات المساء
ومهادا من شذاك؟
هدهدي الطفل القديم
اذكري ما كان من شمل جميع
اغرفي لي ما اجترحت
وانصري الطفل القديم
دثريني
دثريني



قلق الحضور

● فاضل الفاضل

أهذا بكاءٌ
أم نداءٌ
أم تولّهٌ بالساحرِ الغريبْ؟!
من يشعلُ الشمعة
ويتركُ الرقصةَ للراقصِ الرهيفْ؟!
من يعلمني كيف تحايلَ الوقتُ
كي تبقى الغابةُ غابةً حتى أجيء؟!
من يريني سروةَ السرِّ هل قامت
على حفنةٍ من الرملِ
أم من العشبِ
أم من الماءِ الغريرْ؟!
ياليتَ ما كانَ الذي كانَ
وكنتُ حاضراً في حضرة الأهيفِ
الجليلْ!
هل نزلَت المعجزة إلى الأرض مرةً
أم أنها كانتْ

فكانَ
فكنتُ
فتعدَّد
الوردُ وصرتُ للكلمة دليلْ؟!
تعالي كي ننجبَ الغيمَ
ونعطي صهوتَهُ حلمَ الصهيلْ
تعالي كي نزيدَ على الأحرفِ حرفاً
وننشرَ شاطئاً
ونحملَ الصليبْ
تعالي! أهذا بكاءُ
أم نداءٌ
أم تولّهٌ بالساحرِ الغريبْ

دمشق 23/5/2000

قلقُ الغياب

لم يكن إلاّيَ في حضرةِ الحضورِ
كنتُ غياباً!
وكنتِ تسكبين العســـــلَ في إناءِ
الصمتْ
كنت ليلاً
داكنَ الخضرةِ
ويسيلُ

- صيدنايا

دعوة

اقتربي
كي أقبّلَ صَمتَك الأخضرْ
وأبني من الإشاراتِ
قصرَ الظلالْ...

- صيدنايا



الطائر في عزلته

● السيد رشاد بري/ مصر

أحببتك
في خائنَة الليل
وفي خفق جناح الطير
على سطح الماء

***

أحببتك
مبتلا برِذاذ الوجد
ومحاطا بالقطر الساقط،
حول خطاي
لكني
لما فاجأني حول عيوني
سعف النور المجدول على سمتي
انتفض الطير الصادي
قام وحيدا
يطلب حصته من بارقة الأمل
المخطوف

***

وجه شاكسَ بعضَهْ
يرمي شَرَكا في طرقات الليل
لايظهر من كوته حتى لا أبصره
يتركني
أنا
وخطاي السجانة
والطير المسجون
كأنا
لسنا مقصدا لشراك الخاطف.
في عزلته.

أصوات جديدة:



• أمل الدهنة

التقت عيناي بعينيه الجريئتين في لحظة من زمن مر..

صورتهما أول ما انطبع على صفحة عيني حين دخلت زائرة، وعندما جلست، نظرت مليا إليه، شعرت أنه كائن مصغر لرجل ناضج مجرب.

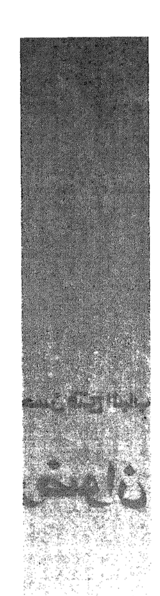
أخاديد سمراء حفرتها دموع قديمة على وجنتيه وآثار شطوب واضحة تحت عينه اليسرى وخده الأيمن تصرخ لشقائه... وعلى عنقه الصغير التف شال صوفي كبير أبيض مخطط بخطوط حمراء نحيلة.

تأكد لي مدى تعلقه بتلك القطعة في الملابس التي لم يكن لها ضرورة داخل جو الغرفة الدافئ من خلال حركات يديه اللتين راحتا تضبطان موقع الشال كلما أراد التمرد بالنزول عن عنقه.

شدتني غرابته، أذكر أنه كان يحتل الأريكة الكبيرة، قدماه متدليتان تغوصان في حذاء قماشي خفيف، يحركهما حركات عشوائية فلا يأبه لأحد يدخل أو يخرج.. يكتفي بتحويل عينيه من شخص إلى آخر وكأنه يحاول فهم ما يجري.

حزن ممزوج بتمرد مبكر يطل من العينين الطفلتين.
سألته عن اسمه، أجاب بجرأة المتردد.
ـ هادي
ـ هادي اسم جميل، لكن يبدو لي أنك لست (هادي) ماذا تقول؟
... وبدا أن جملتي قد مرت (ترانزيت) عبر رأسه المنفوش الشعر، ودفع اهتمامي به ضالته وجدّه لرواية قصته.
إنه غرسة زواج فاشل، اكتشفت ابنتنا بعد زواجها من أبيه أنه متزوج مثلها ولديه طفلة، وقد أخفى عنها خبر هذا الزواج، لم تستطع احتمال الفكرة فتركته وتزوجت من آخر، وهو .. تزوج من أخرى، وراح الصغير (هادي) يحوم في بيت جده يذكر الجميع بالمأساة دون درايته.
ترعرع الطفل المنبوذ في أحضان جدته، لم يكن يذكر أمه، كان ينادي جدته دائما «ماما» لكن المرض لم يمهلها، فرحلت وتركته يحوم كفراشة في عالم الكبار... وتحرك (هادي) من مكانه، راح يقفز كأرنب بين الغرفة والمطبخ، ثم بين الكراسي، واتجه إلى المدفأة، راح يقلب زوجا من الجوارب البيضاء الرياضية ويتمتم موجها نظرته المستعطفة إليّ:
ـ متى يجفّوا ليس عندي غيرهم.
... بحثت عن الطفولة في منظره وكلماته وحركاته فلم أجد لها أثرا.
القسوة الواضحة في تصرفاته ونبرة صوته احتجاج مكتوم على إحساسه بالمهانة وفقدان الرعاية.
... وانقطعت أخباره بعد أن انتقلت إلى مسكني الجديد.
ثلاثون سنة مرت على تلك الزيارة، وشخصية (هادي) تحتل في أحاديثي المثال النموذجي لطفولة جافاها الفرح.
أقرأ الصحيفة اليومية كالعادة، تقع عيناي على إعلان أدهشني: غدا افتتاح دار المحبة للأيتام.
«يرجو السيد هادي (....) صاحب الدار عدم إرسال الورود والهدايا وتحويل مبالغها لصالح الدار المذكورة».
رسم الشال الصوفي الأبيض يقفز من الماضي، يتجلى في مخيلتي، يغطي مساحة الإعلان الكبير، يلملم بقايا ذكريات، يوقظ فرحا استكان يوم رأيت (هادي) أول مرة.
أقرأ ثانية غير مصدقة.. العينان الجريئتان والشعر المنفوش أصبح اليوم.. تنتفض يدي لتدير قرص الهاتف على الرقم في نهاية الإعلان.

***



■ حنين.

حسن فتح الباب

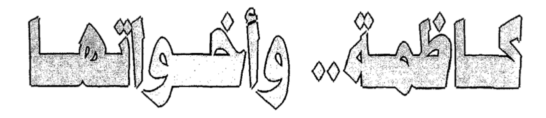
■ قلق الحضور

فاضل الفاضل

■ الخاطف في عزلته

السيد رشاد بري

وقفة عروضية مع



● د. محمد حسان الطيان

«نص الكلمة التي ألقيت في حفل تكريم الشاعرين: فاضل خلف ويعقوب الرشيد»

الحمد لله على آلائه، والصلاة والسلام على خاتم أنبيائه، وبعد

فقد حكى ياقوت الحموي في معجم الأدباء أن أبا جعفر الطبري المفسّر والمؤرخ المشهور (ت 310هـ) قال: «لما دخلت مصر لم يبق أحد من أهل العلم إلا لقيني وامتحنني في العلم الذي يتحقق به، فجاءني يوماً رجل فسألني عن شيء من العروض ولم أكن نشطت له قبل ذلك، فقلت له: علي قول ألا أتكلم اليوم في شيء من العروض فإذا كان في غد فصر إلي، وطلبت من صديق لي العروض للخليل ابن أحمد فجاء به، فنظرت فيه ليلتي فأمسيت غير عروضي وأصبحت عروضيا»(1).

تداعت إلى ذاكرتي هذه القصة وأنا أقرأ المقدمة الضافية التي توج بها

شاعرنا الأستاذ فاضل خلف مجموعته الشعرية «كاظمة.. وأخواتها» فقد روى فيها قصة تحوله من عالم الشعر بلا أوزان إلى عالم البحور والأوزان، والفضل في ذلك لتلك الليلة التي فجرت طاقاته الفنية وجعلت منه العروضي الحذق، أجل فقد بات غير عروضي وأصبح عروضيا، فإذا بأوزان الشعر تنقاد له مذللة سهلة ينتقي منها ما يشاء، وإذا ببحور الخليل تمتد أمامه واسعة رحبة يبحر فيها متى يشاء.

والقارئ في ديوانه هذا يقف على حقيقة مَكِنَتِه من أوزان الشعر، وانتقائه من البَحَور ما يناسب الحال ويلائم المقام.

ولعل أول ما يلفت نظر الباحث أنه بدأ بما افتتح به الخليل دوائره العروضية أعني سيد بحور الشعر الطويل حيث قال مخاطبا شيخ العروبة جابر:

تمرُّ السِّنون الزُّهرُ وهي عواطرُ
وعهدُك في ظلِّ العدالة زاهرُ
تنامُ عيونُ الشعب وهي قريرةٌ
تظلِّلها النُّعمى وطرفُك ساهر
وما أروعَ الأشعارَ حين يصوغُها
شعورٌ مصفّىً ردَّدَتْهُ القياثر(2)

وإذا ذكر الطويل فينبغي أن يشفع بالبسيط، وهما كما يقول العلامة الدكتور عبدالله الطيب في كتابه الفذ «المرشد إلى فهم أشعار العرب»: أطولا بحور الشعر العربي وأعظمها أبّهة وجلالا وإليهما يعمد أصحاب الرصانة وفيهما يفتضح أهل الركاكة والهجنة(3)، وقد أثبت شاعرنا أنه من أصحاب الرصانة حين تقحّم هذين البحرين فنظم عليهما في مجموعته هذه وغيرها، ومن البحر البسيط قوله يتغنى بالشباب بين الأزهار والإنسان:

رأيتها سحَرا في الروض عاطرة
تُسبِّح الله بين الماء والشجر
توزِّع العطر لا ترجو مكافأة
ولا ثناء لما صاغت من الدُّرر(4)

والحق إن اختلاف أوزان البحور يعني أن أغراضا مختلفة دعت إليه، وإلا فقد أغنى بحر واحد ووزن واحد(5) كما يقول الشيخ الطيب، ومن ثم اختلفت أوزان القصائد في ديوان شاعرنا باختلاف ما يطرقه من أغراض وما يعالجه من معان. استمع إليه يقول بحماسة تناسب البحر الكامل:

أرضَ الكويت سلمت من كيد العدا
وبقيت للسارين خير منارِ
تاريخك المعطارُ يروي قصة
عن فَتية عاشوا مع الأخطار
وطني الحبيب تحيةً قلبيةً
مزدانةً بالحب والإكبار
صُنت الديارَ من الغزاة وكيدهم
فكتبت سفر المجد للأحرار(6)

ونراه في قصيدة أخرى يركب البحر الوافر ليستنكر الصلح مع العدو الغادر، وكأنه ينظر إلى ما صرنا إليه مع هؤلاء اليهود الذين لا يرقبون في مؤمن إلاً ولا ذمّة:

أصلحٌ والمرابعُ تستباحُ
وسلمٌ والجراحُ هي الجراحُ
ومن حرب مُسعّرة ضروس
إلى سلم توشِّيها الأقاحُ
وللدم في مرابعنا ضجيجٌ
وللشهداء ألسنةٌ فصاحُ(7)

وكأني بالوافر بإيقاعه المتدفق ونغمته القوية يتجاوب عنده مع هذا النداء الغاضب الثائر، استمع إليه يردد على هذا البحر أيضا قوله في قصيدة الهجرة:

فأضحى المسجد الأقصى غريبا
يدنّس ساحَهُ خصمٌ لدودُ
أبعد المجد والعزّ المصفّى
تملّك رحبَه باغٍ شديدُ
أعيدوها فذكراها شفاءٌ
لأرواحٍ تقمّصَها الخمودُ(8)

ونراه معَ البحر الخفيف يخاطب الحجاج في عرفات بخشوع وحنين:

أيها الواقفون في عرفات
في ربوعٍ قدسيّة النفحات
بارك الله في ثراها وأهدى
ساكنيها كرائم السُّورات

إن ديوان كاظمة لا يكاد يُخلف بحرا من بحور الشعر دون أن يركبه حتى ما استدركه الأخفش على شيخه الخليل - أعني البحر المتدارك -- فقد أدركه شاعرنا بحسّه الشفاف المرهف فنظم عليه رائعته في جدته:

لو عدت فرشتُ لك الدَّربا
بالوَردِ وزيّنتُ العُشبا
ولثمتُ جبينك في شَغَفٍ
ومسحْتُ عَن الوجه التُّربا
أنساك؟ وهل أنسى قَدَري؟
هل أنسى عالَمِك الرَّحبا؟
لولاك حياتي ما اكتملت
وفتاك لما عرف الدّربا
فصلاتك كانت لي نُغَمًا
وصيامُك كان هوىً عذبا(9)

وبعد فالكلام على أوزان الشعر وعروضه عند شاعرنا الخلف يحتاج إلى حديث مطول، والحديث ذو شجون.

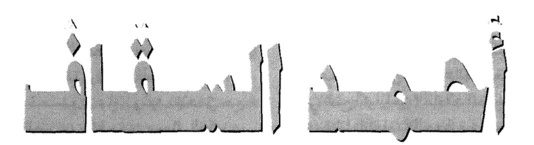
وإنما هي اللمحة الخاطفة والإشاة العجلى تمليها علينا طبيعة الوقت المتاح ووفرة الكلمات المكرّمة تحية وإجلالا لشاعري الكويت الكريمين الأستاذ يعقوب الرشيد والأستاذ فاضل خلف.

والسلام عليكم ورحمه الله وبركاته.

هوامش:

(1) معجم الأدباء 18 / 56.
(2) كاظمة وأخواتها 11.
(3) المرشد إل فهم أشعار العرب وصناعتها 1 / 443.
(4) كاظمة وأخواتها 19.
(5) المرشد إلى فهم أشعار العرب 1 /94.
(6) كاظمة وأخواتها 21-22.
(7) كاظمة وأخواتها 70.
(8) كاظمة وأخواتها 34.
(9) كاظمة وأخواتها 67.

الشاعر الكبير



عاشق العروبة

• بقلم: خالد عبد العزيز السعد

لست من نُقَّاد البلاغة العربية كي أقول لكم ما لم يقل عن الشاعر الأديب وقد قيل فيه الكثير مما يجب أن يُقال سوى أني لازمت شعره القومي خاصة وعشت حروفه المضيئة بالسماء العربية لا بحدود التراب وما خططه الأجنبي لأمتنا العربية.

وقد تسترسل هذه الصلة بين محطات يمكن لأي حديث عن الأديب والشاعر القومي أحمد السقاف أن يلج فيها ، فشعره إنما يفيض مما تتسم به بنيته الشعرية، بنية تتسم بالتصادم والتصارع والحدة. وهيابة هي الكلمة لما يستجيش بحروف شاعرنا الذي عشق الكلمة فهامت به حباً، وصارت من صلبه.. طوع بنانه يشكلها كما يريد كلقاح الشجرة محمولا إلى شجرة أخرى. وبها الكلمة امتلك أحمد لغة هي عالمه وحده.. صاغ بها شوامخ بأريج السقاف فحسب. يقول عن فلسطين:

هي الشرف المطعون والهم والألم
ينوح لها الوجدان والفكر والقلم
بلاد رسمناها على كل مهجة
ومن كل قلب نفتدي أرضها بدم

يرصد الزمن الآتي ويستشرف الغد كمن يريد صنعه، مديد القصيد عامر حافل طيع جزل.. سهل ممتنع.. مرهف متوقد نابض بالحركة، نسغ يتدفق متصاعدا زخما ولظى، متمرد ثائر لكن الجذور تبقى في تربة الناس.

ديوانه العربي حافل.. ذو شجون تتسامق ودوما فلسطين في القلب. خمسون عاما ونيف يتدفق حبه العربي والقومي موئل الذكرى.. موكب الأعراس عبق يشم لا زلفى، ولا ملقا هي حاشد اليوم بالرجولة والمروءة فقد منح شعر الشاعر الكبير أحمد السقاف جغرافيتنا شفافية، وسمو ماء ديف بالشعر.

قد يأخذنا الحنين أو تعصف بنا غرائب ليالينا وأيامنا، فنشكو بصوت الشاعر السقاف ونحن في غاية الاطمئنان إلى أن شكوانا ونجوانا أخذت طريقها.

عندما يضيق بنا الوطن نجد في بيت من شعر السقاف المأوى العزيز والرفقة الطيبة مع أحلى ما في الديار.

ويقول في العروبة:

بني قومي وفي القلب نار
يؤججها التخاذل والخنوع
برئت من العروبة أن بقيتم
على حال جحافلها الدموع

زر بحرا أو نخلة أو وردة أو شارعا، زقاقا قصرا أو كوخا، سجنا أو برلمانا، زر برلمانا أي مكان في الوطن العربي وستجد على طينه وعطره وساما وأثرا من شعر شاعرنا الكبير أحمد السقاف.

ولكن وفي هذه الحقبة المدلهمة من تاريخ أمتنا العربية والعربدة الصهيونية على دول أمتنا العربية إذ الفكر بأظلاف الوحوش يداس، إذ يتحول الوطن إلى مأساة فوق، وكأن بشاعرنا أحمد السقاف بحدسه المتقدم على الزمن يصدر ديوانه «أغلى القطوف» لعشرين شاعرا عباسيا وكأنه يرجعنا إلى المجد الذي كانت أمتنا العربية شمسا من الرمان فيه، وقُبّة مرفوعة فوق على الضوء العقيقي الشهي تفتح أكوانا من الظلمات المضيئة وكأنه ينبئنا بانتفاضة الحجارة ومحمد الدرة لعل الدم الذي يسيل من شهداء فلسطين يؤاخي الدم وكأن ذراع شاعرنا منفتح للغيم وينسج من قمصان الدم الوردي استيقاظ هذه الأمة ويلبسها للوطن العاري هذا الوطن الذي مست فيه جاهليات وعنجهية، ولاث فيه حقد النفوس، فذو العقيدة مشتوم، وذو المواهب مضطهد، وقد بلغ العقوق أوجه في الشرذمة العراقية وبطانتها تغزو بلدا عربيا تستبيحه وتنشر الرعب والخراب فيه، ويقدم طاغيهم أكبر خدمة للصهيونية لم يتجرأ على أن يقدمها «بن غوريون» لها، وتصبح النوادر في عراق اليوم تنكشف للرِّياح والغرق وللأرغفة وللرؤوس حتى أن صبيا ألغى التاريخ خلسة فاضحا قُرّاء التاريخ وهو يستلب هوية الأدباء الحقيقيين وأدباء الضوء الساقط على مرآة دجلة ومرآة الفرات، ويعلن نفسه رئيسا مؤسسا لاتحاد الأدباء العراقيين في هذا الزمن المقطوع العنق، ويا ذُلّ من يرومون منع الشمس عن النهار، فلا يحملون وطنهم إلى الحياة ولا يستكشفون عريا على أضوائها وليس أبلغ يسرا وإيجازا ما التهب به فم الجواهري وهو يسمع ما

حدث فيقول:

«تبا لهم»

قالها الجواهري عن جميع الشعراء والأدباء العرب ولخص بها الضد وأنهاه:

«خلّفْتُ غاشية الخُنوع ورائي
وأتيت أقبس جمرة الشهداء»

وكان شاعرنا أحمد السقاف منفتحا للأفق الأبيض يرى ما لا يرى سواه فجاء في كتابه «أغلى القطوف» لتقديم ماله في أعماقنا وأعناقنا على أدباء العراق.

إننا نغرف من نبعه لنسقيه، فنشعر بالري، وحسنا فعل المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب حين أضاء بين القلب والقلب، وخصص جوائز الدولة التقديرية لخالد سعود الزيد والشملان وشاعرنا الكبير أحمد السقاف فتفتحت ذاكرة الحب، فيها ارتمت عيناي دموع فرح، وتنغزل البحار أشرعة لصوته وما أعطاه للكويت، فصار الحب وطنا يسلق النهار، وردة تغني للشمس أحمد السقاف وللفرح النامي على دواوينه وكتاباته. آه لو أن الأرض لها مثل نقاء عينيه، آه من الصحو تفتح حروفه في الدماء، قرأت كتب التراب فيهما، قرأت الشمس ورحلت مع حروفه العجيبة، فالحرف كان وطنا تسكعت على أرصفته العارية، قرأت السر في شوق الشوق.

وها نحن نقف أمامه أطفالا ورجالا ونساء لنحتفي به على ضفاف الخليج فمن أولى بالكويت والبحر بهذا؟

ومن أكرم من جابر الأحمد بهذا؟

إنه وسام الرجال للرجال، إنه انتصار الحقيقة وانتصاف التاريخ، ما أروعه من زهر انتصاف، فشكرا للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وشكرا لملاذ هذا الوطن وسلاما سيد الشعر والشعراء، نسجت العبق من الوجع المجنح عن شهيدات الكويت في «ديوانك نكبة الكويت».

الرفض الإقدام والإصرار
شرحت معانيها لنا أسرار
شرحت معانيها ببذل دمائها
وعلى الدماء تحرر الأقطار
وقفت بوجه المعتدين بطولة
شماء حار لبأسها الجزار

ما زلت تصوغ القصيد ذاتيتك وذاتية أمتك فتتضاعف الحرارة والمعاصرة، تساندنا كأمة واحدة وتحركنا في المواقف الصعبة مفردات وصورا تقطر دائما غضبا ورفضا وحبا ودماء وصداما وتقاتلا وعناقا واحتضانا وتلاقيا مما يرتفع بشعرك إلى المستوى الملحمي والدرامي الحاد، ففي أحدث قصيدة لك ثورة الحجارة تجسد تلك المعاني:

ليس عندي كناية واستعاره
فقريضي مستلهم من حجاره
هؤلاء الصغار قد أيقظوا الشعر
وهاجوا إباء واقتداره
وتنادوا من أجل فلسطين
فطوبى لمن يحرر داره
وتنادوا أذهلوا العدو ببأس
يعربي وغارة بعد غاره

إلى أن تقول:

فاسلموا وارقبوا فعما قريب
يقطف الجود بالنفوس ثماره

الحمد لله الحمد لله إنك بيننا الآن أطال الله في عمرك وفي عطائك الإبداعي.

■ الكويت / حصاد الرابطة

زينب رشيد

■ القاهرة / الثقافة السينمائية في مصر

محمد الحمامصي

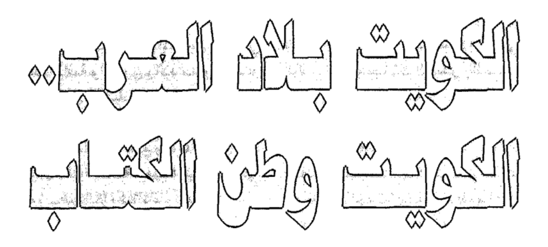
■ دمشق / هلافيت محمود دياب

علي الكردي

حصاد الرابطة

● إعداد: زينب رشيد

الكويت ٢٠٠١ عاصمة للثقافة العربية



أخبار

ـ الأستاذ الدكتور سليمان الشطي عضوا في مجمع اللغة العربية:

اختار مجمع اللغة العربية بدمشق في اجتماعه المنعقد بتاريخ الأربعاء 18 شعبان 1421هـ الموافق 15/11/2000م الأستاذ الدكتور سليمان الشطي عضوا مراسلا في مجمع اللغة العربية نظرا لما يتمتع به من مكانة علمية متميزة ونشاط ثقافي بارز.

والجدير بالذكر أن الدكتور سليمان الشطي من مواليد الكويت 1943م. وقد حصل على ليسانس

الآداب - قسم اللغة العربية، جامعة الكويت عام 1970م، وعلى الماجستير عام 1974م عن رسالته: «الرمزية في أدب نجيب محفوظ». وعلى الدكتوراه من جامعة القاهرة عام 1978م عن رسالته: «دراسة تحليلية عن المعلقات السبع في الشعر الجاهلي».

وقد شغل الدكتور الشطي مسؤوليات متعددة منها: رئيس تحرير مجلة البيان، وأمين عام رابطة الأدباء، وعضو المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، وعضو مجلس الأمانة العامة بجائزة البابطين، وعضو اللجنة الاستشارية لمعجم الشعراء العرب المعاصرين، وعضو اللجنة العليا للجوائز في مؤسسة الكويت للتقدم العلمي.

ومن مؤلفاته:

1 - الصوت الخافت (مجموعة قصص) 1970.

2 - الرمزية في أدب نجيب محفوظ 1976.

3 - رجال من الرف العالي (مجموعة قصص) 1982.

4 - رسالة إلى من يهمه الأمر (قصة وثائقية) 1992.

5 - أحمد العدواني - إعداد مشترك مع سليمان الخليفي 1993.

6 - مدخل إلى القصة القصيرة في الكويت 1994.

7 - أنا الآخر (مجموعة قصص) 1995.

8 - طريق الحرافيش - رؤية في التفسير الحضاري 1996.

9 - ثلاث قراءات تراثية 2000م.

وبهذه المناسبة تتقدم رابطة الأدباء وأسرة مجلة البيان بالتهنئة للدكتور الشطي متمنية له المزيد من العطاء والتألق العلمي والإبداع القصصي.

رواد النهضة الأدبية في إصدارات الرابطة:

تزامنا مع احتفالات «الكويت عاصمة للثقافة العربية» تصدر رابطة الأدباء سلسلة كتب تلقي الضوء على سيرة ونتاج رواد النهضة الأدبية في الكويت في مجالات الشعر والقصة والدراسات ومنهم:

عبد العزيز الرشيد، عبد الله أحمد حسين، فاضل خلف، خالد سعود الزيد، عبد المحسن الرشيد، أحمد العدواني، أحمد السقاف، إسماعيل فهد إسماعيل، فرحان راشد الفرحان، عبد الله الدويش، صقر الرشود، محمد أحمد المشاري، عبد الرزاق البصير، محمد الفايز، عبد الله الحاتم، علي السبتي، د. خليفة الوقيان، د. سليمان الشطي، أحمد البشر الرومي، عبد الله زكريا الأنصاري.

نادي المبدعين الشباب:

أعلنت رابطة الأدباء عن فتح باب الانتساب إلى «نادي المبدعين الشباب» في مجالات القصة والشعر والمقال الأدبي والصحفي، وذلك بهدف رعاية المواهب الشابة، وتشجيعها، ونشر نتاجها المناسب في مجلة «البيان» تحت باب: أصوات جديدة.

محاضرات:

أقامت رابطة الأدباء عدة محاضرات وأمسيات أدبية نالت استحسان الجمهور والمهتمين ورجال الصحافة والإعلام، وهي:

- قانون حقوق الملكية الفكرية ما له وما عليه.. للمحامية نضال الحميدان.
- النظر النحوي في النص الأدبي.. للدكتور مصطفى عراقي.
- السينما العربية.. آفاق التطور.. للأستاذ عامر ذياب التميمي.
- أمسية للشاعر السعودي محمد طاهر العبدلي، تم خلالها تقديم «قصيدة في درع» هدية تذكارية من الشاعر إلى الأستاذ أحمد السقاف تكريما له، ولدوره الأدبي والثقافي.
- حرية الرأي والفكر في الإسلام.. للدكتور محمد عبد الغفار الشريف عميد كلية الشريعة في جامعة الكويت.

لقاءات:

نظمت رابطة الأدباء عدة لقاءات مفتوحة مع ضيوف احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية» تم خلالها الحوار حول قضايا فكرية وأدبية مختلفة، ومنها:

- لقاء مع الدكتور صلاح فضل تحدث خلاله عن «تجربة النقد المعاصر» وأثار عددا من التساؤلات والتعقيبات. وقد قدمته الأديبة فاطمة يوسف العلي.
- لقاء مع الكتّاب المغاربة: خناثة بنونة (قاصة)، عبد الحق الأبيض (مدير المركز المغربي لحوار الثقافات)، د. حسن بحراوي (ناقد أدبي ومسرحي)، نجاة المريني (أستاذة الأدب في جامعة محمد الخامس).
- لقاء مع رئيسة تحرير مجلة (بانيبال) السيدة **مارغريت أوبانك** إثر زيارتها الشخصية للرابطة، واطلاعها على المكتبة، ومجلة البيان، وقد دار الحوار حول المجلة والترجمة من العربية إلى الإنكليزية، والملف الذي تعدّه «بانيبال» حول الأدب الحديث في الكويت.

المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب يرعى احتفالية «الكويت عاصمة للثقافة العربية»:

تحت شعار: الكويت بلاد العرب... الكويت وطن الكتاب انطلقت الاحتفالات والأنشطة الثقافية يوم السبت 6/1/2001م لتعمّ مختلف أرجاء الكويت.

وتستقبل الكويت على مدار العام الحالي أكثر من (2500) ضيف وزائر للمشاركة في النشاطات الأدبية والثقافية والفنية والموسيقية والمسرحية.

وقد صرّح الدكتور / محمد الرميحي الأمين العام للمجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بأن من الأهداف المنشودة للاحتفالات: «الإعداد للانطلاق إلى تنمية ثقافية تؤهل الكويت لدخول القرن الحادي والعشرين ببناء حضاري ثقافي متميز».

وقد بدأت الاحتفالات بعرض أوبريت غنائي بعنوان «وطن الكتاب» للشاعر يعقوب السبيعي جسّد دور الكويت الثقافي على المستوى العربي.

كما أقيمت ندوتان: الأولى بعنوان «الترجمة والثقافة العربية»، والثانية بعنوان: «التراث الشعبي في منطقة الخليج». شارك فيهما عدد كبير من الكتاب والضيوف العرب.

وقد أحيت كل من فرقة: فهد العبد الله للفنون اللبنانية، وفرقة «غولد سميث» السيمفونية البريطانية، وفرقة «كورال جلوريا الكورية»، والمعهد العالي للفنون الموسيقية في الكويت، والفرقة العربي للمعهد الوطني للموسيقى في الأردن، حفلاتها التي نالت إعجاب الجمهور.

كما تم افتتاح معرض «مقتنيات معهد العالم العربي في باريس»، الذي ضم عددا من اللوحات الفنية التي تمثل المشهد التشكيلي في الوطن العربي، ومعرض الفنانين التشكيليين الكويتيين، ومعرض الفنان القطري يوسف أحمد، والمعرض الأمريكي للصور الفوتوغرافية.

وأقيمت ندوة: «منارات ثقافية كويتية» في ذكرى الراحلين: أحمد البشر الرومي الذي أسهم في نهضة الكويت، وعبد العزيز الرشيد رائد التاريخ والصحافة الكويتية.

وسوف تتواصل الفعاليات الثقافية والفنية خلال هذا العام مجسدة معنى العاصمة الثقافية ودورها الوطني والقومي والإنساني.

• محمد الحمامصي

حلقة بحث ناقشتها من كافة الجوانب..

الثقافة السينمائية في مصر

في عصرنا الحالي لا تتوقف الثقافة السينمائية عند حدود العروض السينمائية أو نشر المقالات والأخبار في الجرائد والمجلات، أو المناقشات العامة والخاصة، بل أضيف إلى ذلك وسائط جديدة، ساعدت على ازدهارها مثل الفيديو، والديسك، وأسطوانة الليزر، والتلفزيون والإنترنت.. إلى آخر وسائل وطرق اكتساب الثقافة والمعرفة والتذوق الفني.

والثقافة السينمائية، هي وجود حد أدنى معرفي بحقيقة السينما، باعتبارها إبداعا فنيا، يلعب فيه الإيهام والخيال والواقع دورا كبيرا، بالإضافة إلى دور التقنية، في صياغتها في طورها الأخير الذي نراه

بهـا، مع إدراك مـا لهـا من تأثيـر وعلاقات جدلية في المجتمع، الذي تنتج وتعرض فيه.

وحول الثقافة السينمائية في مصر، شهدت القاهرة أخيرا حلقة بحث، أقامتها لجنة السينما في المجلس الأعى للثقافة، تحت رعاية وزير الثقافة المصري فاروق حسني، وبرئاسة د. جابر عصفور أمين عام المجلس، والناقد سمير فريد مقرر لجنة السينما: وكان منسق حلقة البحث الناقد أحمد الحضري.

وقد تناولت حلقة البحث في اليوم الأول، من خلال جلستين أدار الأولى الناقد سمير فريد وأدار الثانية الناقد مصطفى درويش، أربع دراسات للأستاذ الدكتور محمد القليوبي حول المعهد العالي للسينما، وللدكتورة سهام عبدالسلام حول أقسام أخرى لتعليم السينما. وللناقدة فريال كامل حول المركز القومي للسينما، والناقد محمود سامي، وتحدث عن صندوق التنمية الثقافية.

وتناولت دراسة القليوبي، الخطوات التي قطعتها صناعة السينما ودراستها في مصر عبر تاريخها الطويل، الذي يمتد إلى سبعين عاما، منذ المحاولة الأولى لتعلم السينما بالمراسلة، على يد د. محمود خليل راشد مفتش الطبيعة والكيمياء سنة 1924.

وكشفت دراسة القليوبي، كيف تزايدت أهمية دراسة السينما في مصر، واحتلت مكانة مهمة، وانتشرت معاهد تعليمها، وأقسام لدراستها في كليات الإعلام والجامعة الأمريكية بالقاهرة، ومعهد التلفزيون، إلى جانب تعليم السينما للهواة، الذي يقدم في قصر ثقافة السينما التابع للثقافة الجماهيرية.. حيث أدت صناعة السينما إلى ضرورة تعلمها، وهو ما أدى بدوره وبعد سبعين عاما من تعليم السينما في مصر، إلى الإقرار بأن تعلم السينما يؤدي إلى ضرورة تطورها على كافة المستويات الصناعية والفنية، وهو الأمر الذي يدفع بالسينما المصرية دفعات قوية إلى الأمام.

الدراسات السينمائية

واستكشفت د. سهام عبدالسلام الدراسات السينمائية في ثلاث هيئات تمثل الجامعات المصرية والأجنبية والدراسات الحرة غير الجامعية.. واتخذت جامعة حلوان نموذجا لجامعة مصرية تقدم دراسات سينمائية بكلية الفنون الجميلة التابعة لها في قسمي الرسوم المتحركة وهندسة المناظر.

أما الجامعة الأمريكية في القاهرة، فتمثل جامعة أجنبية تقدم دراسات سينمائية في ثلاثة أقسام هي: قسم الفنون البصرية والأدائية، وقسم الإعلام، وقسم الإنثربولوجي.

ومن الأماكن غير الجامعية التي تقدم دراسات سينمائية استكشفت الدراسات الحرة في قصر السينما التابع لوزارة الثقافة.

وتناولت الناقدة فريال كامل «المركز القومي للسينما» الذي تأسس سنة 1995، حيث تناولت الإنجازات التي يحققها العاملون في المراكز، من

فنانين وإداريين، رغم اللوائح المالية والإدارية المعوقة، وهو ما يلزم بمراجعة كافة القرارات المنظمة للعمل، خاصة نموذج الموازنة، التي تفرضها وزارة المالية، دون مراعاة لطبيعة المركز القومي للسينما، ووظائفه المتباينة تماما عن المصالح والوزارات الأخرى، مما يتطلب مضاعفة الميزانية أضعافا للارتقاء بكفاءة الإنتاج الفيلمي، ومنح المركز قرضا لا يرد، لتوفير الأجهزة الفنية اللازمة، بالإضافة إلى توفير البنية الأساسية للأرشيف القومي للأفلام، والتوسع في التدريب والبعثات وتوفير التمويل لتغذية المكتبة السينمائية، واقتناء مكتبات كبار السينمائيين، ودعم إدارة المهرجانات، للتوسع في إقامة المهرجانات داخل مصر، وأسابيع الأفلام في جميع أنحاء العالم وعودة الحياة لمهرجاني الإسماعيلية وأسوان للأفلام القصيرة، وإعادة وحدة تسويق الأفلام إلى المركز القومي للسينما وتغذيتها بالكوادر العلمية المدربة.

تجربة في السينما

وتناول الناقد محمود سامي عطاالله تجربة صندوق التنمية الثقافية طارحا عددا من التساؤلات حول نشاطه أهمها:

● لماذا لا يدخل الصندوق بثقل في مجال الإنتاج التسجيلي بحيث تكون هناك خطة إنتاج سنوية، تضم عددا من الأفلام الجيدة غير أفلام المكرمين؟

● لماذا لا يرصد الصندوق سنويا، اعتمادا ماليا يخصصه لدعم المنتجين الخاصين للأفلام التسجيلية على أن توضع الشروط للموضوعات ولظروف الإنتاج؟

● لماذا لا يضطلع صندوق التنمية الثقافية بتنظيم ليالي للسينما المصرية في مختلف دول العالم بالتنسيق مع وزارة الخارجية والمكاتب الثقافية في الخارج؟

● لماذا لا يحرص الصندوق على تثبيت موعد المهرجان القومي للسينما المصرية، كما هو متبع في جميع مهرجانات العالم؟

● لماذا تتعثر خطة ترميم الأفلام المصرية القديمة، حفاظا على تراث السينما المصرية، خاصة أن الأفلام المهددة بالضياع كثيرة؟

● لماذا لا يبادر الصندوق بالدخول في مجال السينما الروائية كمنتج وليس مجرد داعم، وذلك بإنتاج فيلم كبير أو أكثر حول بعض الموضوعات التي يعجز القطاع الخاص عن إنتاجها؟

● لماذا لا يبادر الصندوق بمحاولة توسيع قاعدة الاشتراك المصري في مهرجانات السينما العالمية بشقيها الروائي والتسجيلي، وذلك بالمساهمة في طبع النسخ الجديدة من الأفلام، التي توافق اللجنة العليا للمهرجانات على مبدأ اشتراكها في المهرجانات الدولية؟

● لماذا لا يبادر الصندوق بإصدار كتاب شهري للأبحاث السينمائية يكون قناة الاتصال بين السينمائيين المصريين، وكل ما هو جديد في

مختلف فنون السينما والفيديو؟

صناعة السينما

وتناولت حلقة البحث في اليوم الثاني خمس دراسات من خلال جلستين أدار الأولى الناقد السينمائي مصطفى درويش وأدار الثانية الناقد السينمائي علي أبو شادي.

الدراسة الأولى تناول فيها الناقد علي أبو شادي تجربة الهيئة المصرية العامة لقصور الثقافة مع السينما.

وتناول الناقد أحمد متولي تجربة إنتاج الأفلام داخل التلفزيون حيث أكد أن التلفزيون المصري، ظل ينتج عددا من الأفلام السينمائية، ما بين أفلام روائية، وأفلام تسجيلية، خاصة عندما كانت هناك إدارة عامة للأفلام. وقد قامت الإدارة بإنتاج عدد هائل من الأفلام التسجيلية في هذه الفترة منها أعداد كبيرة عن المدن والمحافظات والمساجد وغيرها، ومع بداية ظهور قطاع جديد بالتلفزيون يسمى «قطاع الإنتاج».. ولكن لأن إنتاج الفيديو كان يأخذ وقتا أقل، وميزانية أقل ومساحة أكبر على شاشة العرض، اهتم ذلك القطاع بإنتاج الفيديو على حساب الإنتاج السينمائي.

وتناول الناقد مجدي عبدالرحمن دور الشركة القابضة للسينما، في الإنتاج السينمائي المصري.

وفي الجلسة الثانية، تناول الناقد منيب شافعي غرفة صناعة السينما مشيرا إلى عدد من إنجازاتها منها:

● مساهمة الغرفة وتوصياتها لدى الجهات المعنية بضرورة إنشاء صندوق دعم السينما عام 81، والذي تعدل إلى صندوق التنمية الثقافية حاليا.

● استصدار القرارات الوزارية المنظمة لعروض الأفلام السينمائية بدور العرض.

● استصدار القرارات الوزارية المنظمة لاستيراد وتصدير الأفلام، وإنشاء لجنتي التقييم والتصدير والاستيراد.

● تقديم الدراسات اللازمة لحل المشاكل التي تعترض الصناعة لإيجاد الحلول المناسبة لها من خلال وزارة الثقافة.

● مساهمتها لإنشاء شرطة المصنفات الفنية.

وغيرها من الإنجازات التي قدمتها الغرفة للصناعة.

وتناول الناقد مصطفى درويش دور الرقابة في صناعة السينما.

مكتبة السينما

وشهد اليوم الثالث جلستين أيضا، أدار الأولى الناقد مجدي عبدالرحمن وناقشت دراستين الأولى للناقد عبدالغني داوود حول أرشيف السينما، والثانية للناقدة صفاء الليثي حول مكتبة السينما، ودار الكتب، والكتابات المنشورة حول صناعة وتاريخ السينما سواء كانت مؤلفات عربية أو مترجمة عن اللغات الأجنبية.

وأدار الجلسة الثانية الناقد سمير فريد، وناقشت ثلاث دراسات:

الأولى للناقد لمعي المطيعي حول الهيئة العامة للكتاب ودورها في نشر الثقافة السينمائية، والثانية للناقدة د. فريدة مرعي حول أقسام النشر المهتمة بالسينما. والثالثة للناقد محمد عبدالفتاح حول المهرجانات السينمائية، حيث أكد على أهمية المهرجانات السينمائية التي تقام في مصر ودورها الفعال والنشط في مجال نشر الثقافة السينمائية، مؤكدا على ضرورة التأكيد على أهمية دعم المهرجانات، ومساعدتها ماديا ومعنويا وبشريا، والوقوف بجانب المتعثر منها حتى يستقيم عوده ويستكمل رسالته، وفي الوقت نفسه حذر من احتوائها وربطها بأي شكل من الأشكال تحت مظلة أي هيئة حكومية.

وفي اليوم الرابع لحلقة البحث، أقيمت جلستان؛ أدار الأولى الدكتور محمد القليوبي، وأدار الثانية الناقد السينمائي علي أبو شادي. وتناولت الجلسة الأولى دراستين، الأولى حول الهيئة العامة للكتاب ودورها في نشر الثقافة السينمائية من خلال النشر والترجمة وقدمها الناقد نجيب رشدي.

وتناول الناقد فوزي سليمان دور المراكز الثقافية الأجنبية في القاهرة في تقديم ثقافة سينمائية تتعلق بسينما بلدان هذه المراكز.

وتحدث الناقد د. ناجي فوزي عن جمعيات المحترفين والهواة ودورها في دعم الثقافة السينمائية ونشرها، وتناولت الكاتبة د. فريدة عرمان دور نقابة المهن السينمائية في نشر الثقافة السينمائية، ودعم السينما المصرية والعربية.

صدر حديثا

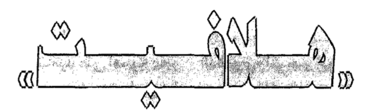
● عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، صدر أخيرا للمترجمة د. دنيا أحمد جاويش، كتاب «قصة الملك والدراويش الأربعة» وهو من روائع الأدب الهندي، ألفه «مير آمن الدهلوي» أشهر أدباء الأردية عبر عصورها المختلفة.. وفيه يحكي قصة ملك وأربعة دراويش، لكل درويش حكاية تحكى على غرار حكايات ألف ليلة وليلة، حيث يتحدث كل درويش عما لحق به من صروف الأيام، ومحن الزمان، مما دفع بهم جميعا إلى سلوك طريق التصوف، بعد أن تخلو عن مباهج الدنيا وعروشها ولبسوا أسمالا.. صيغت الحكايات بأسلوب شائق جذاب تحمل عبق الشرق وقيمه وتراثه وفكره.

● تحت عنوان «بورخيس.. مختارات الفنتازيا والميتافيزيقيا» (قصص ومقالات وأشعار) صدر أخيرا للمترجم خليل كلفت كتاب جديد عن دار شرقيات، يضم مجموعة من أعمال الكاتب الأرجنتيني العظيم خورخه لويس بورخيس، تتنوع بين القصص والأشعار والمقالات.

يكشف الكتاب عن تعدد مواهب بورخيس، الذي نعرفه في لغتنا العربية ككاتب قصة قصيرة.. بينما هناك بورخيس الشاعر وبورخيس الفيلسوف وبورخيس الناقد الأدبي.

دمشق

• علي الكردي



محمود دياب على خشبة الحمراء بدمشق
بإخراج زيناتي قدسية
لعبة تبادل الأدوار بين الظالم والمظلوم!

لايستطيع المظلوم، في الأحوال العادية، أن يواجه ظالمه، بما ألحقه به الأخير من آلام، ومعاناة جراء مظالمه، ولكن ماذالو أتاحت الظروف فرصة المواجهة بينهم، ولو من باب الهزل والتسلية، وبإشارة من الظالم نفسه الذي أراد تزجية الوقت، وتسلية ضيفه؟!

ما هي الحدود الفاصلة بين المسموح والممنوع؟ومتى ينقلب الهزل إلى جد؟ وهل بالإمكان إعادة ضبط الحدود بين القامع والمقموع، والسيطرة على الأحداث إذا ما

خرجت اللعبة عن قواعدها؟

هذه الافتراضات هي محور نص الكاتب المسرحي المصري الراحل محمود دياب (1932 - 1984) «الهلافيت» التي عرضت على خشبة مسرح الحمراء بدمشق، بتوقيع الفنان زيناتي قدسية إخراجيا.

نسج دياب في نصه، خيوط لعبته المسرحية على أساس الصراع بين مجموعة من الفلاحين الفقراء (الهلافيت)، الذين لاحول لهم ولا قوة، وبين الاقطاعي - العمدة منصور أبو السعد، وحاشيته: (الحاج مبارك، والوكيل المحامي محمود أبو عامر)، وفي سهرة يقيمها العمدة على شرف ضيفه الأستاذ إسماعيل، وبسبب تأخر الشاعر المناط به إحياء الحفلة، وبعد تململ الضيف، يطلب العمدة من «الهلافيت» تسلية ضيفه ريثما يحضر الشاعر، وحتى تكون السهرة طريفة ومضحكة يقترح العمدة عليهم لعبة تعيين أحدهم في منصب «العمدية المطلقة» شرط أن تكون نهايتها مع وصول الشاعر، ويقع الاختيار على الهلفوت (سويلم) الذي أهانه العمدة قبل قليل أمام الملأ وأجبره بالعنف على الاعتراف بسحب رجولته.

يقبل سويلم اللعبة، بعد استشارة الشيخ الضرير (حكيم الهلافيت) وبعد أن يحصل على ضمانة الأستاذ إسماعيل (الضيف)، بأن لا يحاسب، أو يعاقب على النتائج التي قد تنجم مهما كانت، وتقبل العمدة منصور هذا الشرط، ثم تبدأ اللعبة، لتنقلب الأدوار شيئا فشيئا، وفي النهاية يستطيع سويلم (العمدة المؤقت) أن ينتقم لنفسه، بإجبار منصور (العمدة الأصلي) على الاعتراف بعدم رجولته.

يعمل الهلفوت سويلم، المسحوق، والمقهور كبقية الهلافيت على استغلال هذه الفرصة حتى الحدود القصوى، وبالتشاور مع الهلافيت الآخرين، وبين الغمز واللمز تارة، والوضوح المباشر تارة أخرى يقوم كل واحد من الهلافيت بتعرية وكشف ماتعرض له من أذى على أيدي العمدة وحاشيته (الحاج مبارك، والوكيل المحامي محمود أبو عامر) اللذين يثوران، ويعترضان على اللعبة من أساسها، فيهدئهما منصور مازحا: «إنه مجرد كلام» لكن وما أن تصل المياه إلى ذقنه، حتى يخرج عن طوره مهددا، ومتوعدا، بيد أن ضمانة الأستاذ إسماعيل تضع حدا للمسألة، فتستمر اللعبة، وبالتالي تستمر عملية المواجهة والتعرية حتى حدودها القصوى.

على الصعيد الإخراجي، عدل قدسية في شخصية إسماعيل الذي كان فتوة في نص دياب، استمد سلطته من خلال قوته الجسدية ورجوليته، بينما أراده قدسية في العرض رمزا للسلطة العصرية التي تستمد نفوذها من موقعها في الجهاز الحكومي.. ولعل السؤال الذي يبرز في هذا السياق هو: ما هي الأبعاد التي أرادها المخرج من وراء هذه الإحالة؟! ولماذا برزت هذه

الشخصية وكأنها فوق التناقضات؟!

يبدو أن المخرج قدسية، في تفكيكه البنية الدرامية للنص، أراد التركيز في عرضه المسرحي على فكرة مركزية مفادها: أن الفقراء المقهورين إذا ما أتيح لهم التعبير عن أنفسهم، فسوف يكتشفون حجم القوة الفاعلة، الكامنة في أعماقهم، وبالتالي سوف يقبلون قواعد اللعبة، لأن الطرف الآخر يبني سلطته على قاعدة هشة تستمد قوتها من خوف المظلومين واستكانتهم أمام بطشه، وبالتالي إذا ما حطم هؤلاء الضعفاء قيودهم، وخرجوا من قمقمهم، فسوف يتحولون إلى مارد ضخم، باستطاعته أن يوقف المظالم، ويعيد الحق، ويضع حدا للباطل، ولكن كل هذا (حسب العرض المسرحي) مشروط بضمانة الأستاذ إسماعيل، الذي بدا وكأنه سلطة عليا فوق الجميع، فيما انكشف العمدة منصور، الذي ظن أنه اللاعب الوحيد الذي يضع قواعد اللعبة وشروطها، حيث انقلبت الطاولة على رأسه أمام إصرار الفقراء ورغبتهم في استعادة حقوقهم.

ثمة مشكلة حقيقية في هذا العرض، نابعة ربما، من البنية السردية الطويلة، والمملة التي أثرت على إيقاعه، حيث امتد العرض زمنيا ما يقرب الساعتين والنصف، وإذا كان الاختزال والتكثيف من أهم سمات الفن وجمالياته، فلقد فقد هذا العرض أحد أهم شروطه بسبب الاستطالات الكثيرة، والزوائد التي كان من الممكن حذفها دون أن تؤثر على بنية العرض (الحكايات الهامشية لبعض الهلافيت)، وسكونية بعض الهلافيت الآخرين الذين لم يقدم، أو يؤخر حضورهم على الخشبة شيئا.

على صعيد السينوغرافيا، ورغم تقسيم الخشبة إلى مستويات متعددة كدلالة على المستويات المتعددة للسلطات، مع التركيز على السلطة الآنية الفاعلة للعمدة الجديد (سويلم)، ومعاونيه من الهلافيت بوضعهم على منصة وسط الخشبة باعتبارهم البؤرة المركزية للصراع، إلا أن الفضاء المسرحي، كان أيضا مزدحما أكثر مما يجب بالأغراض، وقطع الديكور من حبال، وسلات، وفزاعات مصنوعة من الخيش التي تحيل ألوانها الترابية الكابية إلى الأجواء الريفية الفقيرة، وباستثناء «الجاروشة» التي استفاد المخرج من صوتها كمؤثر درامي، ظلت بقية القطع والأغراض ثابتة وساكنة، ولم يستفد المخرج منها، إلا باعتبارها معادلا بصريا لا غير.

كذلك كانت الإضاءة ساكنة، باستثناء توظيفها في مشاهد قليلة هنا، وهناك في التعتيم على جهة، وتسليطها على جهة أخرى لإبراز أهمية بعض الأحداث.

في الشغل الإخراجي على الميزانسين (الحركة)، وأمام وجود عدد كبير من الممثلين (حوالي خمسة وثلاثين ممثلا)، حيث من الصعوبة بمكان إدارة هذا العدد الكبير من

الممثلين مع الحفاظ على جمالية الحركة والتوزع التشكيلي، لجأ المخرج إلى الاقتصاد في حركة الخروج والدخول، ووزع الممثلين على كتل ثابتة تقريبا على يمين ويسار ووسط الخشبة، أما على مستوى أداء الممثل، فقد كان الأداء خارجيا في أغلب الأحيان، وقد أنقذ الموقف تميز أداء بعض الممثلين من أصحاب الخبرة الطويلة، سويلم (محمود خليلي)، ومنصور (يوسف مقبل)، والوكيل (كميل أبو صعب) بالإضافة إلى تميز (تاج الدين ضيف الله وسليمان قطان).

باختصار، يمكن القول: إن هذا العرض كخطاب مسرحي، وكتقنية، رغم اعتماده على أسلوب المسرح داخل المسرح، والحكواتي أو مسرح السامر كخيار يهدف إلى التأصيل المسرحي، إلا أنه ينتمي في حقيقة الأمر إلى خطاب الستينات والسبعينات بشحنته التحريضية، ولم يأخذ بالحسبان ربما ذائقة المتلقي الراهن الذي ينتمي بخلفياته الثقافية والاجتماعية وبنيته النفسية وذائقته الجمالية، ووعيه إلى مطلع الألفية الثالثة، حيث بات يتطلع إلى إيقاع وخطاب مسرحي من نوع جديد.

وكلاء توزيع البيان

- الكويت: الشركة المتحدة لتوزيع الصحف
- القاهرة: مؤسسة الأهرام
- الدار البيضاء: الشركة الشريفية لتوزيع الصحف
- الرياض: الشركة السعودية لتوزيع الصحف
- دبي: دار الحكمة
- الدوحة: دار العروبة
- مسقط: مؤسسة الثلاث نجوم
- المنامة: مؤسسة الهلال

لوحة الغلاف: الفنان المغربي محمد المليحي

(من مقتنيات معهد العالم العربي في باريس)

الكويت 2001

Kuwait 2001

عاصمة للثقافة العربية

Arab Cultural Capital



رابطة الأدباء في الكويت

Kuwait Writers Association